

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SUELEN ARIANE CAMPIOLO TREVIZAN

**TRÊS VISITAS A MANARAIREMA:
FORMA E IDEOLOGIA EM A *HORA DOS RUMINANTES*,
DE JOSÉ J. VEIGA**

CURITIBA

2013



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARECER

Defesa de dissertação da mestranda SUELEN ARIANE CAMPIOLO TREVIZAN para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados FERNANDO CERISARA GIL, GREGÓRIO FOGANHOLI DANTAS e MARILENE WEINHARDT arguiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“TRÊS VISITAS A MANARAIREMA: FORMA E IDEOLOGIA EM A HORA DOS RUMINANTES DE J. J. VEIGA”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
FERNANDO CERISARA GIL		aprovada
GREGÓRIO FOGANHOLI DANTAS		APROVADA
MARILENE WEINHARDT		aprovada

Curitiba, 12 de novembro de 2013

Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves
Vice-Coordenador

SUELEN ARIANE CAMPIOLO TREVIZAN

**TRÊS VISITAS A MANARAIREMA:
FORMA E IDEOLOGIA EM A *HORA DOS RUMINANTES*,
DE JOSÉ J. VEIGA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil

CURITIBA

2013

A todos os animais que,
por deitarem na minha porta,
me deram ainda mais vontade de sair.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Tadeo e Neide, meus maiores exemplos de humildade, persistência e integridade, pelo apoio a todas as minhas escolhas profissionais. Mesmo que as circunstâncias mudem – e elas sempre mudam –, sigo sem medo, porque minha família é um alicerce sólido.

À professora Anna Concheta, por me indicar a leitura de *Os cavaleiros de Platipato*, de José J. Veiga, no momento certo.

Ao meu orientador, professor Fernando Gil, primeiro e mais rigoroso leitor desta dissertação, por apostar nesta pesquisa e na minha capacidade de executá-la. Obrigada por me ajudar a amadurecer como crítica e por me inspirar o desejo de enfrentar desafios maiores.

Aos professores Gregório Dantas, Luís Bueno, Marilene Weinhardt, Paulo Soethe e a todos aqueles que leram minhas considerações em alguma etapa desta pesquisa, por contribuir com comentários.

Ao professor Rogério Santana, pela gentileza de me enviar material sobre José J. Veiga por correio.

Aos professores e aos colegas do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPR, pelo diálogo enriquecedor. É um alívio saber que não somos andorinhas sozinhas.

Aos amigos que demonstraram interesse por este trabalho e torceram pelo meu êxito em concluí-lo.

Ao Odair, funcionário excepcional, pelo otimismo constante.

À Capes, pela bolsa de estudos.

E aos leitores de José J. Veiga, por manter a obra dele viva.

A quem em nossa terra percorre tais e tais zonas, vivas outrora, hoje mortas, ou em via disso, tolhidas de insanável caquexia, uma verdade, que é um desconsolo, ressurre de tantas ruínas: nosso progresso é nômade e sujeito a paralisias súbitas. Radica-se mal. Conjugado a um grupo de fatores sempre os mesmos, refluí com eles duma região para outra. Não emite peão. Progresso de cigano, vive acampado. Emigra, deixando atrás de si um rastilho de taperas.

Monteiro Lobato, *Cidades mortas* (1906)

RESUMO

A hora dos ruminantes (1966), primeiro romance publicado por José J. Veiga, possui características temáticas e formais recorrentes a outras produções do autor. Esta dissertação aborda alguns desses elementos, como a cidadezinha interiorana, a coletivização dos personagens e a atmosfera de vigilância e de opressão. Mas, embora se trate de um livro representativo da obra completa, o que em parte contribui para nosso interesse sobre ele, esta investigação não visa à descrição generalizante do estilo veigueano, e sim ao aprofundamento das particularidades dessa primeira narrativa longa. Outros pesquisadores já afirmaram que esse escritor goiano fez uma leitura crítica de seu tempo, análise com a qual concordamos, todavia, consideramos necessário justificá-la com argumentos baseados na articulação do próprio texto literário, daí a opção por enfocarmos um único livro. A partir da leitura minuciosa de três elementos (o espaço, o tempo e o narrador), procuramos observar como a ideologia se configura esteticamente. Concluímos que isso se dá pela concorrência de duas formas, uma tradicional e outra típica do romance do século XX, que sugerem um processo de transição vivenciado por aquela comunidade. Destacamos três atores importantes para a trama: os nativos (força conservadora), os visitantes (força modernizante) e o narrador (força questionadora das duas precedentes). Pela caracterização desses agentes, procuramos relacionar a composição de *A hora dos ruminantes* com a experiência brasileira da modernização.

Palavras-chave: *A hora dos ruminantes*. José J. Veiga. Ideologia. Espaço. Tempo. Narrador.

ABSTRACT

José J. Veiga's first novel *A hora dos ruminantes* (1966) has some thematic and formal features that appear continuously in other writings by the author. This thesis approaches some of those elements, like the country town, the collective treatment of the characters and the oppressive and vigilante atmosphere. Even if this book contains the essence of his complete work, our research does not only describe his general style, but it focus particularly on his first long narrative. Other researchers have already asserted that Veiga has made a critical analysis of his time. We agree with that interpretation, but we also consider necessary to justify this affirmation based on the articulation of the literary text, that's why we have chosen to study a single book. Starting from a close reading of three elements (space, time and the narrator), we observe how the ideology is configured aesthetically. We conclude that two forms coexist, one traditional and the other more typical in the narratives of the twentieth century, suggesting that there's a transition situation experienced by that community. We emphasize three important actors in the plot: the natives (conservative force), the visitors (modernizing force) and the narrator (a force that questions both natives and visitors). By the characterization of those agents, we try to relate the composition of *A hora dos ruminantes* with the experience of modernization in Brazil.

Keywords: *A hora dos ruminantes*. José J. Veiga. Ideology. Space. Time. Narrator.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 CIDADEZINHA.....	10
1.1 UM RETRATO DE MANARAIREMA	10
1.2 UMA CIDADE PREOCUPADA	16
1.3 CIDADES SITIADAS	28
1.4 SISTEMA NOSSO, SISTEMA DELES	32
1.5 COLETIVIDADE E ESPAÇO	42
1.6 MUNDO SEMIURBANO.....	47
2 A NOITE CHEGAVA CEDO.....	61
2.1 ÉPOCA.....	61
2.2 DURAÇÃO.....	64
2.3 TEMPO MÍTICO.....	72
2.4 TEMPO APOCALÍPTICO.....	78
2.5 UMA FESTA SOTURNA.....	83
3 QUEM SABE SABE, QUEM NÃO SABE INDAGUE.....	91
3.1 O NARRADOR COMO VETOR IDEOLÓGICO	91
3.2 PROVÉRBIOS E HOMOGENEIZAÇÃO DO DISCURSO	108
3.3 O GROTESCO E O GÊNERO ROMANCE.....	115
CONCLUSÃO	125
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	130

INTRODUÇÃO

As impressões de uma leitora em fase de formação serão o ponto de partida para explicitar as escolhas que geraram este projeto de pesquisa. Os livros de José J. Veiga a conquistaram pela simplicidade aparente. Eles eram breves, divertidos e dispensavam dicionário ou site de pesquisa. Bastava um lugar para repousar as costas e não mais do que três horas para esgotar qualquer romance do autor. Isso foi naqueles tempos de imaturidade impune, mesmo período vivenciado por vários dos protagonistas veigueanos – aquele finzinho de infância. Depois, quando a vida adulta começa, o olhar torna-se mais atento (ou pelo menos, deveria tornar-se) e a experiência de leitura muda, para o bem e para o mal. Então, vez ou outra, a superfície descomplicada daquelas histórias escorregava, permitindo vislumbrar criaturas hediondas por baixo dela. Seria essa a verdadeira face da prosa veigueana? O problema é que, quando se tentava compor o quadro completo, a tão atraente leveza do discurso se convertia num artifício ludibriador.

Veiga relevou em uma entrevista que as primeiras versões de seus livros costumavam ser extensas, mas que ele as cortava até obter narrativas enxutas. Os resultados finais que o autor nos apresenta são histórias de aspecto simples, porém ricas, semelhantes a um ovo. Cabe ao leitor adivinhar que bicho se desenvolve nesse simulacro tão minimalista – uma galinha, um ornitorrinco ou um dinossauro? Em várias situações, acabamos por admitir que não há condições de descobrir, e só nos resta aceitar a insolubilidade do mistério como parte essencial da narrativa. Muitos já devem ter se irritado, tal qual aquela leitora imatura, com a escassez de pistas e a nulidade de respostas. Quem são os homens? O que eles querem? De onde vieram tantos cães e bois? Por que foram embora de repente? Não adianta acelerar a leitura, o desfecho não fornece nenhuma dessas respostas.

No entanto, outro tipo de abordagem pode ser mais útil na investigação das narrativas veigueanas: a leitura das obras completas do autor. O olhar sobre o conjunto evidencia a repetição de certo tipo de conflito: uma comunidade pequena e hermética vivenciando situações de opressão, em geral desencadeadas após a instalação de um grupo vindo de fora. Isso se encena tanto em contos de *Os cavaleiros de Platiplanto* (1959) e *A máquina extraviada* (1967), como nos romances *A hora dos ruminantes* (1966), *Sombras de reis barbudos* (1972), *Os pecados da tribo* (1976), *Aquele mundo de Vasabarros* (1982), *Torvelinho dia e noite* (1985) e *A casca da serpente* (1989) (sendo *Canudos* o maior exemplo de pequena comunidade sufocada, e o autor sequer precisou apelar para a imaginação, o caso foi fornecido pela própria História). Dentre esses livros, escolhemos como objeto de estudo *A*

hora dos ruminantes, romance que nos parece o mais representativo do tipo de enredo que apontamos como peculiar a José J. Veiga.

O destaque dado a uma coletividade que, quase sempre, liga-se intrinsecamente a uma territorialidade específica saltou aos olhos daquela leitora, agora já mais atenta. Tornou-se evidente para ela que, se queria entender as motivações dos habitantes de Manarairema e o que os opunha aos visitantes, deveria investigar aquele elemento quase onipresente na obra completa do autor: a cidadezinha interiorana. Então nos pusemos a observar aquele espaço, alvo de ocupações surreais, a fim de identificar o que ele dizia sobre os envolvidos no conflito e o que estava em jogo. As estradas, as casas, o comércio, o relevo: a partir desses dados concretos, iniciamos a reflexão sobre a configuração física e moral daquela comunidade e o que a distinguia daqueles que vinham doutras paragens.

Formalizadas em um projeto de pesquisa, as perguntas continuavam sendo basicamente as mesmas da primeira leitura: quem são os homens? Por que a população local é oprimida após a chegada deles? Que tipo de ameaça os cachorros e os bois representam? Mas já não se trata apenas de descrever as motivações de um grupo ou de outro; reconhecemos a necessidade de fugir da ideia maniqueísta de que há dois grupos bem definidos e abraçar a complexidade da situação. A leitora agora resume o problema que a intrigava nestes termos: como esquematizar o jogo ideológico encenado em *A hora dos ruminantes*? Que forças, poderes ou sistemas de valores atuantes naquela sociedade desencadeiam a ocupação insólita da cidade inteira? Como isso se organiza na narrativa enquanto objeto de valor estético?

De início, parecia evidente a existência de um embate bilateral: forasteiros *versus* nativos. Daí a pertinência de reforçarmos o comentário com que abrimos este texto introdutório: a simplicidade da escrita de Veiga camufla a substância complexa de suas histórias. O óbvio é um caminho perigoso para o investigador. Pensemos melhor. A divisão entre aqueles dois grupos dá conta de explicar os acontecimentos do romance? Ou essa seria apenas uma projeção de nossa ânsia um tanto juvenil por separar os bons dos maus? Os personagens podem até ser planos – e contra essa classificação há pouco o que argumentar –, mas não se deve estender tal julgamento à dinâmica que envolve Manarairema. Ainda que o discurso seja simples, ele não torna seu conteúdo simplista.

Este é o momento em que a leitora se levanta em defesa do autor que ela admira, indignada por esse, às vésperas de seu centenário de nascimento, jazer no limbo empoeirado dos sebos. O fato de hoje se ler pouco José J. Veiga, que mal consta nos manuais literários e quase sempre como uma nota de rodapé do gênero fantástico, talvez seja consequência da predominância de leituras que não viram em sua obra nada além de crítica ao governo militar.

Finda a ditadura, uma produção literária cuja única qualidade fosse o engajamento político perderia a razão de ser lida por outros propósitos, interessaria apenas como relato histórico, mas não é esse o caso. Há outros valores, tanto estéticos quanto sociológicos, que a crítica deveria ressaltar na prosa veigueana: essa problematiza vieses mais amplos da sociedade brasileira do que aqueles decorrentes das décadas de ferro da ditadura – o que não é sinônimo, que fique claro, de negar que a obra possua marcas dessa época.

A hora dos ruminantes não se passa num período de tempo identificável, diz respeito a qualquer época. O espaço, por sua vez, é bem marcado: estamos falando de Brasil ou, para sermos mais específicos, da hinterlândia brasileira. Assim, o romance contribui para se pensar a nossa identidade nacional como um projeto que vem de longa data – provavelmente desde o início de sua colonização, quando o escrivão Pero Vaz de Caminha tentou sintetizar a vocação do país e de seus autóctones na Carta do Achamento. Em paralelo ao mito de um país que “nasce moderno”, dado que Portugal o incorpora ao sistema de mercado global já no século XVI, o Brasil também preserva inúmeras características arcaicas, como a exploração do trabalho escravo. Portanto, a convivência de valores opostos (moderno e arcaico) é uma questão intrínseca à nossa dinâmica desde os primórdios, e continua sendo até hoje. A insatisfação diante dessa ambiguidade e o esforço por fazer o aspecto moderno prevalecer alimentou, em grande parte, as ideologias que articularam as duas grandes ditaduras brasileiras do século XX (a varguista e a militar), mas a superação desses regimes políticos não diminuiu a centralidade do tema para a estruturação de nossa sociedade. Esse é um indicativo de que a matéria tratada por Veiga continua atual e mereceria ser lida com maior atenção.

Nossa exposição girará em torno de dois conceitos que já começam a se delinear desde esta introdução. São eles: modernidade e ideologia. As definições de ambos sofreram variações no decorrer da História, havendo inclusive leituras contraditórias entre si, por isso é preciso especificar o momento em que são empregados. Como esses termos continuarão permeando nossa discussão nos capítulos subsequentes, explicitemos desde já o que entendemos por cada um deles.

O adjetivo “moderno” fora de contexto pouco ou nada define, no máximo estabelece uma relação temporal – de algo novo. Isso porque, conforme ressaltava Teixeira COELHO (2001), trata-se de um termo dêitico, isto é, que aponta um objeto no mundo, mas não define algo a priori. Isso implica que o seu referencial esteja em constante mutação. Aquilo que chamamos modernidade, em consequência, não é menos vago. Já disse Octavio Paz: “hay

tantas modernidades como sociedades. Cada una tiene la suya”¹. No discurso do Prêmio Nobel, em 1990, o poeta relata o próprio desejo, enquanto jovem escritor latino-americano, de se modernizar, o que, naquele contexto, era basicamente sinônimo de se alinhar às tendências estéticas europeias.

Para a História, a Idade Moderna remete ao período que sucede a Idade Média (séc. V-XV) e se caracteriza pela valorização da racionalidade. Principalmente a partir do Iluminismo (séc. XVIII), passou-se a defender o papel da ciência como promotora do bem estar material e espiritual da humanidade. Francis Bacon, por exemplo, acreditava que o uso da razão instauraria uma nova ordem que dispensaria ações violentas para a resolução de conflitos². “La modernidad es la punta del movimiento histórico, la encarnación de la evolución o de la revolución, las dos caras del progreso. Por último, el progreso se realiza gracias a la doble acción de la ciencia y de la técnica, aplicadas al dominio de la naturaleza y a la utilización de sus inmensos recursos”³. No século XIX, os simbolistas franceses seriam porta-vozes da ânsia pela modernidade, elegendo a grande metrópole como *habitat* do homem moderno – *As Flores do mal* (1857), de Charles Baudelaire, e também a obra ensaísta do autor são bastante ilustrativas da ascensão desse ideal. Todavia, nem ali no coração de Paris, cidade-símbolo do que havia de mais vanguardista em urbanismo e artes, a promessa de felicidade parecia estar concretizada, o que revela a alta carga de utopia inerente à modernização.

Fizemos todo esse apanhado histórico para enfim termos condições de definir qual será o nosso escopo quando falarmos em modernidade. Acompanharemos os teóricos que situam a consolidação do projeto modernizador, pelo menos enquanto discurso hegemônico, no século XIX, mas tendo em vista que os valores que o sustentam datam de antes. Resumiremos a essência desses valores ao termo “moderno”, que descreve um estágio de desenvolvimento social em que os campos da ciência, da arte e da moral tornam-se autônomos e, cada um a seu modo, passam a ser regidos pela lógica capitalista de produção.

Moderno se opõe a arcaico, isto é, a uma situação ainda dominada pelos preceitos da tradição. No caso do Brasil, assim como da América Latina em geral, costumam-se empregar as expressões “modernidade periférica” ou “tardia”, pois as tentativas de promover a modernização dessas sociedades se concentram no século XX e, apesar dos esforços, os aspectos arcaicos da sociedade se mantêm lado a lado com aquilo que há de mais inovador.

¹ PAZ, Octavio. **La búsqueda del presente**. Disponível em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html>. Acesso em: 08/09/2013.

² Cf. BEN-DAVID, Joseph. **O papel do cientista na sociedade**. São Paulo: Pioneira, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

³ PAZ, Octavio. **La búsqueda del presente**. Disponível em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html>. Acesso em: 08/09/2013.

Uma imagem exemplar é a de Canudos, arraial cujos habitantes combateram a pau e pedra os canhões republicanos. Nas zonas periféricas do capitalismo, há uma sensação constante de atraso em relação à porção central (basicamente, Europa e Estados Unidos), daí a importância da ideia de subdesenvolvimento no debate sociológico brasileiro, que também aparecerá eventualmente em nossa argumentação.

Chegamos, então, ao segundo conceito que precisa ser melhor delimitado entre os tantos significados a ele atribuídos: a ideologia. Essa aparece pela primeira vez no século XVIII, empregada pelo filósofo francês Destutt de Tracy, que a tomava simplesmente como uma “ciência das ideias” (WILLIAMS, 1979, p. 61). No século seguinte, Marx se apropriou do termo e o incorporou como peça-chave na teoria do materialismo histórico. Assim, ideologia passa a ser entendida como o conjunto de ideias próprias de uma classe dominante para legitimar seu poder. Ao mesmo tempo em que se produz em condições materiais específicas, esse ideário contribui para manter o sistema no qual se originou. A eficácia do sistema ideológico burguês, que vigora desde a Revolução Francesa, está em apresentar tal visão de mundo não como valores de uma classe, mas sob uma máscara totalizadora. Assim, conforme Marx e Engels expõem em *A ideologia alemã*, uma das principais características da ideologia é o fato de essa ser unidimensional (expressa o modo de vida e os ideais da classe dominante), mas se alçar como universal.

Após a apropriação marxista do termo, tornou-se comum entender ideologia como um conjunto de crenças falsas, que visam a alienar. Entretanto, nesta monografia adotaremos a seguinte formulação: a ideologia remete aos valores morais e às visões de mundo próprias a um determinado grupo social; é delimitada pelas experiências materiais específicas dessa comunidade e se dissemina consciente e inconscientemente com a finalidade de legitimar a zona de domínio (físico e simbólico) dessa coletividade. Embora nos desviemos um pouco de leituras marxistas mais tradicionais, aproveitamos sua concepção geral de luta de classes e continuamos situando ideologia no contexto do “complicado processo dentro do qual os homens se ‘tornam’ (são) conscientes de seus interesses e conflitos” (WILLIAMS, 1979, p. 73).

Esta dissertação procura identificar quais são os vetores ideológicos presentes no romance *A hora dos ruminantes* e de que forma eles se manifestam esteticamente. Fizemos isso por meio da observação mais detida de três elementos da narrativa: o espaço, cuja importância já destacamos acima; o tempo, espécie de desdobramento do primeiro item; e o foco narrativo, articulador dos demais aspectos consolidando-os na forma final que chega ao leitor. Entre os cinco elementos básicos da narrativa, não dedicaremos capítulos específicos

ao estudo dos personagens e do enredo, mas esses dois tópicos aparecem inevitavelmente permeando a análise dos outros três. No total, apresentamos três capítulos, cada um direcionado a um desses elementos em particular.

O primeiro, intitulado “Cidadezinha”, trata do espaço. Luís Alberto BRANDÃO (2007, p. 209) identifica no campo dos estudos literários quatro abordagens teóricas possíveis desse elemento: a) representação do espaço; b) espaço como forma de estruturação textual; c) espaço como focalização; d) espaço da linguagem. Nesta dissertação, trabalhamos especificamente com a primeira modalidade, que está menos interessada em discutir o espaço num nível linguístico do que em observar a representação que o texto ficcional faz. Tendo definido esse tipo de abordagem do espaço, há uma premissa básica da literatura que precisamos levar em consideração: a mimesis, aspecto que estabelece a relação entre o texto e os referenciais da realidade, se não os representando diretamente, ao menos reproduzindo valores, usos e costumes da sociedade em que o texto foi engendrado (LIMA, 2006, p. 210).

Existem diversos graus de relação entre o espaço literário e o real – lembrando que, por mais verossímil que o ficcional seja, eles jamais coincidirão, pois a literatura é feita de discurso e não de matéria concreta (no máximo a do livro enquanto objeto físico). Ozíris BORGES FILHO (2008) enumera estas três modalidades: o espaço é *realista* se faz referência a lugares que existem fora do texto; é *imaginativo* se não tem correspondência no mundo real, embora carregue semelhanças com ele; e, por fim, é *fantasista* se regido por regras diferentes das nossas, como nas histórias de ficção científica. Adiantamos desde já que *A hora dos ruminantes*, conforme demonstraremos na descrição do primeiro capítulo, transita entre a primeira e a segunda categoria. Manarairema assemelha-se a inúmeras cidadezinhas interioranas brasileiras reais, mas se procurarmos seu nome nos mapas, não o encontraremos.

Mesmo que o autor opte por uma criação de cunho realista, quando transpõe o espaço, elemento do mundo, para o universo literário, constituído de linguagem verbal, ocorrerá um tensionamento da representação. É o que explica BRANDÃO (2007, p. 214): isso “se dá precisamente pela radicalização do sentido da ação de transpor, a qual passa a ser vista como de interferência, dinamização, provocação, desestabilização: como ação, portanto, política”. É por meio dessa tensão que a ideologia se faz entrever, por isso, escolhemos como método de pesquisa a identificação de posicionamentos ideológicos não apenas por meio de afirmativas dos personagens e do narrador, mas também (e principalmente) pelo modo como o elemento espacial se configura dentro da estrutura narrativa geral.

O tema é complexo e ainda pouco trabalhado pela crítica sobre José J. Veiga, daí o primeiro capítulo ser o mais extenso e subdividir-se em seis subtópicos. O ponto de partida

são os dados mais concretos fornecidos pela narrativa, isto é, a descrição física do espaço, com destaque para símbolos recorrentes e possíveis interpretações deles. Na etapa posterior, analisamos a representação humanizada do espaço, traço bastante peculiar a esse romance, questionando o porquê de se utilizar a prosopopeia. A seguir, fazemos um breve exercício de literatura comparada: olhamos para *A hora dos ruminantes* em paralelo a outras obras que também empregam essa figura de linguagem, em especial *A peste* (1947), de Albert Camus. Explicitamos pontos de semelhança e de diferença, a fim de compreender por que ambas as cidades atuam em primeiro plano, procurando distinguir o que esse recurso estilístico representa em geral e o que ele diz naqueles contextos narrativos particulares.

Ainda no capítulo inicial, introduzimos a discussão que será o cerne desta pesquisa: uma investigação sobre os sistemas de valores. Nesse momento inicial, esquematizamos ideologias a partir dos discursos e da atuação dos personagens nos espaços previamente descritos. Quando somamos isso ao aspecto humanizado da cidade, constatamos a predominância da ação coletiva na organização do tipo de sociedade que Manarairema simboliza. Fechamos o capítulo refletindo sobre o universo das cidades pequenas, também referido como semiurbano, no âmbito da literatura e estabelecendo possíveis conexões da obra de Veiga com a de outros autores brasileiros do século XX, como João Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade.

O segundo capítulo, “A noite chegava cedo”, traz na sequência questões relacionadas à temporalidade em *A hora dos ruminantes*. Começamos discutindo os conceitos de época – a interferência do período histórico na obra – e de duração – a representação da passagem do tempo na narrativa. Também enfatizamos símbolos importantes para a caracterização dos vetores ideológicos em ação, como a cena noturna e o relógio da igreja. Tendo formulado essa descrição mais ampla dos elementos, notamos a convivência de duas maneiras de narrar bastante distintas: uma delas explicita a sequência cronológica dos fatos, outra remete aos acontecimentos como pertencentes a uma época qualquer, um tempo mítico. Esse será o gancho para uma reflexão sobre a hibridez deste romance que continuará no terceiro capítulo.

O contexto de modernidade periférica se faz presente também na discussão sobre o tempo na narrativa. Temos, de um lado, um ritmo mais lento, quase estagnado, em que se perpetuam as atividades e as relações já conhecidas e, de outro, uma ordem representada pelos homens da tapera. O símbolo dessa última é o progresso, que significa ocupar o tempo positivamente, isto é, empregá-lo de forma agregadora e produtiva para se atingir um estágio de bem estar futuro. Todavia, lembremos que mesmo o ritmo de trabalho em Manarairema

passando por mudanças, não há quaisquer benefícios em relação à organização antiga, pelo contrário, as consequências são devastadoras para todos.

No conjunto da obra de Veiga, é o ritmo típico da cidadezinha que se faz onipresente, ainda que em fase de desaparecimento. Segundo a análise de Agostinho Potenciano de Souza,

O progresso, como aparece para os cidadãos dos povoados veigueanos, é uma oposição à liberdade humana, na ótica da voz narrativa. Na perspectiva dos demais, porém, oferece-se como fetiche da técnica, do desenvolvimento. Nessa contradição, o narrador crítico de José J. Veiga se posiciona na resistência, entendendo o progresso como regressão, como invasão. As promessas de "melhorias para todos" são acompanhadas, pelo menos através do ângulo narrativo, pela queda da amizade, pelo declínio dos sentimentos de compaixão e pela perda da solidariedade humana. (SOUZA, 1987, p. 68)

Atentemos ao uso do termo “resistência” acima. Alfredo BOSI (2002) expõe duas formas (não excludentes) de a resistência se manifestar na literatura: a) como tema; b) como processo inerente à escrita. O primeiro caso ocorre nas obras de escritores como Sartre e Camus, que, além de se aliarem pessoalmente à esquerda política, também criaram personagens “que recusam” algo. A segunda perspectiva se refere a uma tensão interna da narrativa, referente não mais ao tema, mas à própria escrita, isto é, ao ponto de vista e à estilização da linguagem; dessa vertente, são ilustrativos os trabalhos de Franz Kafka, Marcel Proust, James Joyce e Luigi Pirandello.

Segundo BOSI (2002, p. 130), “a escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa ‘vida como ela é’ é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida”. No texto de Veiga, essa tensão se faz presente em dois níveis. De modo mais sutil, nas ações de alguns personagens e no discurso do próprio narrador, mas também de modo mais marcado na estrutura, pelo rompimento com o pacto realista ao se introduzir o insólito e o grotesco. A mistura de estilos é uma manifestação elaborada das ideologias conflitantes – Antonio Candido⁴ sintetiza bem o paradoxo na expressão “tranquilidade catastrófica”, usada para descrever os contos de *Os cavalinhos de Platiplanto* –, mas a forma final como isso se apresenta ao leitor não tem “alarde ideológico” ou panfletagem.

Por fim, o terceiro capítulo desta monografia, “Quem sabe sabe, quem não sabe indague”, trata do foco narrativo. Semelhante aos dois primeiros ensaios, partimos de conceitos mais básicos, o que, neste caso, significa definir com que tipo de narrador estamos

⁴ Cf. CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

lidando. Fazemos uma descrição detalhada dos recursos com que ele expressa opiniões e valores próprios ou de personagens – aqui ocupam papel destacado o discurso indireto livre, a ironia, a fala proverbial e o grotesco. Exceto pelos provérbios, que buscam o consenso, esses são estilos propícios à multiplicidade de vozes, daí um dos maiores méritos da obra: encontrar uma forma adequada à representação de uma sociedade em conflito e transformação. Sendo o foco narrativo o elemento estrutural que dá coesão a todos os outros, é inevitável que nossa discussão também permeie questões mais amplas, como estilo e gênero. Nossa reflexão final será sobre a forma utilizada em *A hora dos ruminantes* em relação ao romance do século XX e às narrativas orais.

No último capítulo, também embasamos melhor a hipótese de que o narrador se constitui como um terceiro vetor ideológico na dinâmica do romance, distinto tanto dos nativos quanto dos visitantes, mas essencial para manter a unidade da narrativa, que, a princípio, tende para a fragmentação. Consoante ao que apontamos na estruturação do espaço e do tempo, o foco narrativo também é ambíguo, pois une tanto traços típicos do romance do século XX quanto de narrativas populares orais (como a fábula). É interessante observar o posicionamento do narrador nesse cenário: mesmo ironizando a passividade dos manarairenses, ele dedica sua atenção quase integral em descrever as ações (ou inações) desses. Ao mesmo tempo, ele se mantém afastado dos assuntos da tapera e constrói um relato tão misterioso e evasivo quanto o comportamento dos homens de lá. Assim, nas páginas que se seguem, esta leitora um pouco mais amadurecida não propõe resolver a complexidade do romance, mas explicitar e analisar como ela se constrói.

1 CIDADEZINHA

1.1 UM RETRATO DE MANARAIREMA

Manarairema. Nome extenso para uma cidade tão pequena. Uma ilhazinha cercada não por mar, e sim por morros, cortada por rios. O que há para além das fronteiras é ignorado, não influencia os costumes de sua população. Ambulantes a atravessam sem contagiar o ritmo de vida dali. Até que um dia, um grupo de forasteiros vem e fica. “A chegada” é o título da primeira das três partes deste romance de José J. Veiga. Quem chega são os homens. Chega com eles um novo sistema de vida e revela que a cidade não está tão imune a mudanças quanto parecia de início.

Se fôssemos desenhar um mapa de Manarairema com as informações fornecidas pelo romance, um dado geográfico fundamental seria a divisão entre a tapera, local onde os homens se instalam, e o núcleo da cidade, porção habitada pelos demais personagens. As duas partes se avizinham – de uma se avista a outra –, mas estão claramente separadas: há um rio no meio e, sobre ele, uma ponte. A ponte é um símbolo indicador de passagem, mudança, transição. Não por acaso, a narrativa começa justo nesse lugar, limiar geográfico e simbólico entre dois mundos – caracterizá-los é um dos principais objetivos deste trabalho de pesquisa.

Eis a primeira cena. Ali sobre o rio, alguns homens jogavam conversa fora e fumavam, quando testemunham a chegada de cargueiros. Várias pessoas de outros pontos da cidade também veem a passagem desses, e logo todos passam a alimentar a esperança de que os visitantes tragam cargas para amenizar a carestia vigente. A situação é preocupante e figura no centro da conversa encenada sobre a ponte – alguém chega a dizer: “É o fim do mundo que vem aí” (VEIGA, 1983, p. 2). Tal chegada prenuncia uma transformação, mas não será do tipo que o povo espera.

De um lado da ponte, concentram-se comércio, cartório, correio, cadeia, largo, chafariz, coreto, igreja, cemitério, campo de futebol, em resumo, a parte mais organizada da cidade. Do outro, há pastos, capinzais, paragens onde se podem coletar lenha e raízes para chá, além da já mencionada tapera. Lá os forasteiros se organizam em um acampamento, onde criam cães, porcos, galinhas, cavalos e outros animais de tração, além de produzir cachaça. Pela movimentação, desconfia-se de que eles realizem muitas outras atividades, mas a narrativa não fornece condições para identificá-las. O leitor tem uma visão tão restrita sobre esse lado quanto a população da cidade, isso porque a onisciência do narrador é seletiva e se concentra na esfera dos nativos.

O rio é outro elemento bastante presente no dia a dia da comunidade, assim como as águas nas suas diversas formas: regos nas ruas, córrego, represa da usina, chuva, Grotta do Ouro, Praia das Lavadeiras são algumas das referências relacionadas a esse campo semântico. Já na primeira menção, o córrego aparece de modo vivo, como se fosse dotado de vontade. O emprego da prosopopeia nesse contexto constrói um efeito sinistro, um aviso ininteligível do que está por vir, um mau-agouro: “A água cochichava debaixo da ponte, fazendo redemunho nos esteios, borbulhando, espumando” (VEIGA, 1983, p. 2). O movimento expansivo e barulhento passa a impressão de inquietude, mesma sensação experimentada pelos prosadores sobre a ponte e que se repetirá, mais à frente, nos dias precedentes à invasão dos cachorros.

Segundo o *Dicionário de símbolos*, “ilimitadas e imortais” as águas representam “o princípio e o fim de todas as coisas na terra” (CIRLOT, 1984, p. 62). O ato de mergulhar equipara-se a retornar ao pré-formal, uma espécie de morte. A emersão, em oposição, remete a renascimento, ressurreição, vida nova. A água tem força tanto para extinguir quanto para criar, ou melhor, faz as duas coisas simultaneamente: ao destruir o antigo, possibilita a origem de algo novo. Na mitologia judaico-cristã, a água carrega o sentido de purificação, está presente tanto no batismo quanto no dilúvio, dois exemplos de intervenções divinas com o intento de varrer o pecado do mundo.

Quando afirmamos a importância do rio para Manarairema, não nos referíamos apenas à função geográfica (delimitador do território), mas, sobretudo, à metafórica. Nas duas invasões que assolam a cidade, primeiro a dos cachorros e depois a dos bois, a comparação desses bichos com a água se estabelece mais de uma vez. Vejamos como isso ocorre. A analogia começa com a descrição da movimentação dos cães, “aquela enxurrada avançando rumo à ponte” (VEIGA, 1983, p. 34) ⁵, dando “vazão à energia represada” (p. 37). Na sequência, deparamo-nos ainda com esta passagem mais longa:

Os bandos que saíam de cada rua iam *desaguar* no largo, formando uma *enchente* que se *despejava* para a ponte, ganhava a estrada e subia compacta para a tapera, deixando atrás um vazio escuro que o ventinho fresco da boca-da-noite vinha preencher. Na passagem estreita da ponte o aperto era tanto que se viam cachorros avançando por cima dos outros, *derramando-se* para fora das grades e despencando na pedreira lá embaixo, deixando na queda um risco de grito a prumo. (VEIGA, 1983, p. 38, grifos nossos)

Mais tarde, os bovinos são referidos de forma semelhante: “como água represada que arrebenta comporta os bois se despejavam para dentro aos trambolhões, pinotes, testadas,

⁵ Doravante citaremos os trechos curtos de *A hora dos ruminantes* referindo apenas ao número da página da edição consultada. A citação completa aparecerá apenas em situações que causem ambiguidade.

ávidos de espaço, arrasando plantações, espantando porcos e galinhas” (pp. 84-85). Quando os garotos da cidade desenvolvem a habilidade de andar sobre o lombo dos bois, diz-se que “iam navegando por cima deles” (p. 85). Na ocasião, cidadãos mais esperançosos comentavam sobre os ruminantes usando o mesmo tipo de terminologia: “Quem sabe amanhã mesmo eles não evaporam?” (p. 86). Citamos ainda uma quarta passagem que compara a ocupação bovina com a água, desta vez na retirada do gado: “Aquilo lembrava o silêncio repentino que a água corrente faz no meio da noite, um silêncio ilusório porque água não seca de repente, não estaca nem volta à origem” (p. 95).

No desfecho do romance, a água volta a desempenhar papel de suma relevância, só que não na forma de correnteza, e sim como chuva. A primeira imagem, tão repetida nas invasões, vincula-se às ideias de destruição, separação (o que mantém afastadas as duas margens de um rio) e transformação. A segunda, associada à vitória dos manaraienses, possui outra conotação: segundo CIRLOT (1984), a chuva é sinônima de fecundidade vinda dos céus. Portanto, a precipitação representa para a cidade uma oportunidade de recomeçar a partir do zero, reerguer-se. “O dia seguinte amanheceu chuvoso, uma chuvinha de peneira fina. Uma poalha acinzentada cobria os morros, o rio, a distância, dando à paisagem uma feição de mundo nascente, bezerro recém-lambido, ainda molhado da língua materna” (p. 97). Observamos que o rio, com seu poder destruidor, aparece agora distante, enquanto a imagem do bezerro cuidado pela mãe ocupa o primeiro plano. O cenário predominante passa a ser o de segurança, propício para a perpetuação da vida.

Outro detalhe geográfico relacionado às águas: há indícios de que elas marquem o contorno de Manaraiema. No assédio dos bois, o narrador diz que eles “atravessaram o rio, de um lado, o córrego, de outro, convergindo sempre [...] desembocaram no largo” (p. 83). A abundância de águas da paisagem ajuda a entender a recorrência desse campo semântico no discurso do narrador e de personagens. A onipresença do elemento torna coerentes metáforas como esta: “Se ele [Geminiano] entrara no rio com os próprios pés, por que não saía também com os próprios pés, se não estava chumbado?” (p. 31).

Por fim, lembramos que o rio se configura também como cenário para as atividades misteriosas dos homens da tapera. É da prainha que mandam trazer carregamentos de terra sem fim. Conta-se também, sem quaisquer detalhes, que eles se dirigiam para lá com varas de pescar, sem, no entanto, voltar com “peixe que valesse a pena” (p. 31). O povo suspeita dessas pescarias tão pouco produtivas, mas não investiga o caso, e o assunto fica só nisso.

A descrição da cidade, apesar de essa ser ficcional, atinge em alguns momentos alto grau de concretude e verossimilhança, especialmente quando se nomeiam bairros, ruas e

pontos de referência. Seguem alguns deles: igreja de Santa Bárbara, Brumado, Rua da Palha, Beco do Rosário, Água Limpa, Rua da Pedra, Rua das Roqueiras, Beco da Pedreira Grande, Poço do Gado. Para além de Manarairema, outras cidades são citadas no romance, todas ficcionais: Valdivjurnia, Quinta Cruz, Paiol do Meio, Salvosseja, Jasminópolis. Não há mais informações sobre esses locais, sabe-se apenas que as estradas da região são acidentadas, responsáveis pelo sacolejo das carroças e pelo suplício dos animais que as puxam.

Ainda que nenhuma dessas cidades conste em mapas autênticos, os nomes lembram os de municípios interioranos reais, como Guaraciaba, Campo do Meio, Curral de Dentro, Romaria e Capinópolis, só para citar alguns exemplos no estado de Minas Gerais. Queremos enfatizar com essa analogia que os substantivos próprios inventados por Veiga encontram semelhanças com nomes de municípios de quaisquer estados brasileiros. Numa entrevista, José J. Veiga alegou que preferia batizar locais e personagens de forma original, para aumentar o encanto e o bruxedo de suas histórias, assim o leitor poderia imaginá-las ocorrendo em qualquer lugar e em qualquer tempo. Quanto à frequente opção por ambientar suas narrativas na hinterlândia, o autor justifica:

Talvez porque eu entenda melhor o mundo semi-urbano, as sociedades pequenas, menos complexas. Embora tenha vivido em grandes centros, neles sempre me senti como um estranho. Sinto-me bem no mundo do interior do Brasil, porque esse mundo eu amanso melhor. Uma coisa admirável no interior é a unidade que ele mostra em quase todo o país. Não há muita diferença entre o interior do Pará e o interior de Minas, ou da Bahia⁶.

O ponto central de Manarairema é o largo. Ali moram dois dos personagens de maior destaque na narrativa: Manuel Florêncio e Nazaré (com a madrinha, D. Bitá). A casa desta possui um pomar com jabuticabeiras e bananeiras. A daquele é contígua à oficina, onde ele fabrica objetos com madeira. Apolinário segue o mesmo esquema de moradia e oficina próximas. Ele se refere ao local de trabalho como tenda, sugerindo um arranjo provisório, de recursos escassos. Quando um serviço é concluído, o ferreiro expõe o produto na parede para atrair novas encomendas. Sua família se abastece com água puxada manualmente do poço. As casas dos manaraienses em geral têm varandas e quintais, onde se plantam hortas, criam-se galinhas e porcos. Animais esparsos pastam nas vias, que não possuem asfalto. À tardezinha, acendem-se candeeiros, mulheres se enrolam em xales, crianças brincam na rua e homens conversam na esquina do pombal. Essa é a fotografia que o narrador apresenta da cidade.

⁶ VARGAS, Francisco. Um construtor de fábulas: entrevista com José J. Veiga. In: **Revista Veja**. Edição 734, 29/09/1982. pp. 3-6.

Quanto ao comércio local, dois casos se destacam na narrativa: a loja de seu Quinel, que vende artigos mais finos, como fazendas, botões e fitas, e a venda de Amâncio Mendes, um dos espaços do romance descritos com mais riqueza de detalhes. Localiza-se num beco e ali o dono também mora, num quartinho dos fundos. Manuel se refere ao lugar como desmazelado, empoeirado e infestado de ratos. Lá se vendem tanto gêneros alimentícios quanto utilidades. Estes são alguns dos produtos ofertados: linguça, rapadura, carne-seca, farinha, biju, canela em rama, queijo, marmelada, cachaça, querosene, pólvora, chumbo, espoleta, mata-bicho, fumo, amarrilho de chinelas, pregos, sabão-da-terra, velas. No chão de terra batida – aparentemente a casa de Apolinário também é assim, pois, quando alguns visitantes derrubam água, forma-se um lamaçal –, há rolos de arame farpado, sacos de milho, sal, amendoim e farinha, que os fregueses usam como assento. Esta é outra característica essencial do comércio em geral: as lojas possuem frequentadores assíduos, gente que passa o dia todo encostada no balcão, bebendo e/ou jogando conversa fora. Ali notícias de toda espécie correm, e reputações podem ser consolidadas ou destruídas, daí a importância da venda para o andamento da narrativa.

Esse tipo de cenário, o da cidade pequena, repete-se em diversas narrativas de José J. Veiga. No entanto, uma ocorrência em particular nos chama a atenção: o conto “A espingarda do rei da Síria”, que fecha seu livro de estreia, *Os cavaleiros de Platiplanto* (1959). Destacamo-lo aqui porque, nas últimas linhas desse texto, bem no clímax, ficamos sabendo que a cidade em questão também se chama Manaraima. O fato poderia passar despercebido não fosse a singularidade do nome. Por que ele se repete em duas narrativas distintas?

O substantivo Manaraima é desmembrado por Agostinho Potenciano de SOUZA (1987, p. 76), em sua dissertação de mestrado sobre José J. Veiga. Segundo o pesquisador, o nome seria formado pelas palavras tupis *manã* (espreitar, vigiar, espiar), *ra'i-ra-ir* (prole, ninhada) e *ram* (sufixo de futuro) ou *rêm-ahi* (apodrecer). A denominação da cidade, portanto, já conteria indícios de seu destino sombrio, alvo de vigilância e opressão generalizadas. A escolha de vocábulos indígenas para nomeá-la também é um indicativo relevante: trata-se de uma comunidade tradicional, avessa (mas não imune) a transformações.

O conto “A espingarda do Rei da Síria” narra a trajetória de Juventino Andas, funcionário de cartório e caçador nas horas vagas, a partir do momento em que ele perde a espingarda numa espera. O fato o transforma em motivo de chacota na cidade, uma vez que ele não podia comprar outra e assim ficava impedido de retomar o hobby. Mas, subitamente, todos os problemas do burocrata se resolvem: Juventino aparece fumando calmamente um

cachimbo enquanto aprecia a espingarda que lhe fora emprestada pelo Rei⁷ da Síria. Desde então, pessoas da cidade começam a adúlá-lo. Logo lhe oferecem oportunidades de casamento e de carreira política. De modo bastante insólito, o protagonista incorpora o papel de intendente antes mesmo de ser eleito para tal cargo, com amplo apoio da multidão. Tudo muito inesperado e sem relação causal aparente. Juventino deixa de ser piada para se tornar objeto de admiração de todos, conforme se observa neste excerto:

Com o rumor que faziam, as pessoas que passavam na rua iam parando e chegando-se para olhar, chamavam outras, e logo as janelas do cartório estavam duras de gente.

[...]

Juventino chegou à janela e a gritaria aumentou. Era preciso fazer um discurso, seria bobagem esperar a formalidade de eleição, já estavam todos aplaudindo. Apoiou as mãos no batente, os dedos para dentro e os cotovelos para fora, pendeu o corpo para frente e começou:

— Povo de Manarairema! (VEIGA, 2004, pp. 152-153)

O que há em comum entre essa Manarairema e a de *A hora dos ruminantes*? Além do ambiente interiorano, a boataria é a semelhança mais notória. Logo após o infortúnio de Juventino, todos comentam o episódio. “As pessoas que conheciam o seu problema – eram quase todos na vila – podiam acompanhar os seus silêncios, os seus suspiros, os seus sorrisos secretos e ver na frente uma espingarda” (VEIGA, 2004, pp. 45-46). Trata-se de uma comunidade sem segredos e sem privacidade.

A citação mais longa acima, referente ao conto, descreve como a multidão ocupa o espaço da janela e acompanha uma conversação à qual não fora chamada. Esse tipo de cena também é comum no romance: todos se vigiam entre si em tempo integral, sendo a janela o mirante favorito. Um nível assim de proximidade física é típico de comunidades tradicionais, conforme descreve Anthony GIDDENS (2002, p. 91): “Dentro das casas, mas também nos outros ambientes da vida diária, as pessoas estavam quase sempre ao alcance dos outros”. Isso decorre da inexistência da divisão entre público e privado. Em vez disso, têm-se ambientes sociais bastante interligados, quase inseparáveis. Logo, mais do que pela localização interiorana, ambas as Manarairemas se aproximam pelo tipo de organização da vida em comunidade. Esse é um traço bastante marcante que voltaremos a abordar no decorrer de nossa exposição sobre sistemas de valores.

⁷ O conto grafia o substantivo “rei” com maiúscula, por isso mantivemos a grafia.

1.2 UMA CIDADE PREOCUPADA

“Manarairema vai sofrer a noite” (VEIGA, 1983, p. 1), prenuncia-se logo na abertura de *A hora dos ruminantes*. Na sequência, a cidade “esperou impaciente” (p. 4), “foi dormir pensando nos vizinhos esquivos e fazendo planos para tratar com eles quando chegasse a ocasião” (p. 5), até que “já não se preocupava tanto com os homens” (p. 14) e “se esforçou para voltar à vida normal” (p. 38). Apesar de os visitantes acabarem por se incorporar à rotina da cidade, o narrador mostrou-se certo ao adiantar logo nas primeiras páginas que “Manarairema ainda ia ter muita dor de cabeça com eles [os homens da tapera]” (p. 6).

Em todos os trechos que reconstituímos até aqui, observa-se um padrão: a voz narrativa se refere à cidade como se fosse um ser vivo. Basta observar os verbos empregados – sofrer, esperar, dormir, pensar, fazer planos, preocupar-se, esforçar-se, ter dor de cabeça. A prosopopeia não é uma figura de linguagem nova nem rara na literatura, embora seja mais recorrente em poesia do que em prosa. O que se destaca no romance de Veiga não é o emprego desse recurso em si, mas a alta frequência com que ele aparece remetendo à cidade ficcional Manarairema. Esta, afinal, é espaço ou personagem do romance?

Em manuais de teoria literária, encontramos as seguintes definições para esses dois elementos básicos da narrativa. De modo bastante resumido, o espaço “compreende o conjunto de referências de caráter geográfico e/ou arquitetônico que identificam o(s) lugar(es) onde se desenvolve a história” (BONNICI & ZOLIN, 2009, p. 45). Já os personagens representam os atores, humanos ou não, das ações e/ou dos estados narrados.

Anatol Rosenfeld destaca a importância da humanização do personagem e afirma que não é preciso que este tenha o corpo de um homem, desde que pense, sinta e aja como um.

Pode-se escrever – e já escreveram – contos sobre baratas. Mas há de se tratar, ao menos, de uma “baratinha”. O diminutivo afetuoso desde logo humaniza o bicho. O mais terrível na Metamorfose de Kafka é a lenta “desumanização” do inseto. As fábulas e os desenhos cinematográficos baseiam-se nesta humanização. O homem, afinal, só pelo homem se interessa e só com ele pode identificar-se realmente. (ROSENFELD, 2009, p. 28)

Embora claramente distintas segundo as breves definições acima apresentadas, as categorias de espaço e personagem não são excludentes. Se uma barata pode ser protagonista, por que não uma cidade? O tratamento dado a Manarairema a faz compatível com ambos os elementos. De um lado, caracteriza-se como uma cidade verossímil, com ruas, comércio, casas etc., em que personagens humanos e animais atuam; de outro, ela própria também tem

seus dilemas, que se iniciam com o desconhecimento das intenções dos visitantes e culminam com a ameaça de sua morte.

Para abalar um pouco mais a fronteira entre os conceitos, Osman LINS (1976, p. 69) lança esta pergunta capciosa: “Onde [...] acaba a personagem e começa o seu espaço?”. O personagem não só ocupa um espaço, como projeta nele emoções e expectativas, reflete-se na organização do entorno. O caso de *Madame Bovary* é exemplar: Emma dedica-se à louça, aos móveis e à moradia em geral como quem almeja construir uma vida perfeita num processo de fora para dentro. Após sua morte, Charles encontra vestígios da esposa por toda a casa, aquele espaço estampava os sonhos e as decepções da protagonista.

Lins escreveu sua tese sobre o espaço romanesco nos anos 1970, período de grande popularidade dos livros de José J. Veiga, de modo que não se esqueceu de mencioná-lo. O pesquisador aponta nas narrativas do autor goiano a existência de “um elemento aparentemente ordinário (fábrica, máquina, comunidade alienígena⁸ mantida à distância) e que algum fator faz parecer fantástico, impregna e domina a narrativa” (LINS, 1976, pp. 66-67). A relevância do espaço na composição, segundo Lins, é comum em obras fantásticas ou míticas – um exemplo muito elucidativo é o conto “Casa tomada”, de Julio Cortázar. Se, em *A hora dos ruminantes*, há um espaço tão expressivo a ponto de se humanizar, esse é um primeiro ponto de contato com a tradição fantástica.

Pode-se afirmar desde já que Manarairema ocupa simultaneamente dois papéis na narrativa: é uma espécie de espaço-personagem. Adotamos essa nomenclatura por falta de outra mais adequada entre as que já estão estabelecidas na teoria da literatura. Deve-se ter em mente tal hibridez na hora de elaborar qual é a natureza dessa peculiar cidade e de que forma ela caracteriza o jogo ideológico desenvolvido no romance. Assim sendo, nossa investigação se inicia com duas perguntas básicas: que tipo de cidade é essa? Por que em alguns trechos ela, aparentemente, assume função de personagem?

Contudo, deve-se destacar ainda outra peculiaridade. Se de saída notamos que o espaço em *A hora dos ruminantes* se constrói com a atribuição de características humanas à cidade, logo na sequência nos chama a atenção a irregularidade desse tipo de tratamento. Tão personificada no início do romance, Manarairema de repente se “cala”, passa à condição única de espaço. “Manarairema estaria se acabando, se perdendo para sempre?” (p. 44), questiona o

⁸ Interessante observar que Osman Lins não é o único crítico a usar o termo “alienígena” para se referir aos homens da tapera. O vocábulo denota alguém vindo de outro país ou planeta e deixa implícita a interpretação de que os visitantes seriam oriundos de uma terra muito distante – geográfica e culturalmente. Nós, no entanto, não encontramos subsídios para afirmar que os homens sejam tão distantes dos manarairenses. Voltaremos a abordar o assunto ainda neste capítulo.

carpinteiro Manuel Florêncio, dando uma pista do motivo para a mudança de abordagem. Apenas próximo ao desfecho da narrativa, a cidade volta a se humanizar, e o leitor fica sabendo que ela está “condenada” (p. 89), “no limiar da morte” (p. 94), “resignada” (p. 94), “sufocando” (p. 95).

Nas páginas finais, Manarairema ressurgue tão humana a ponto de agonizar, sofrer diante da perspectiva do próprio desaparecimento. Como poderia uma cidade morrer sendo constituída principalmente de matéria inorgânica? Duas possibilidades se apresentam para justificar o uso de uma metáfora intensa como a morte de uma cidade: morre-se ou pela completa destruição ou pela transformação tão radical e abrupta a ponto de ninguém mais a reconhecer.

Para optar por uma dessas interpretações, ou mesmo para elaborar uma terceira, é preciso entender qual é a ameaça que coloca em risco a cidade, ou sua suposta vida. Em outras palavras, devemos refletir sobre as transformações no espaço após a chegada dos homens da tapera, observando qual é o grau de interferência deles nesse processo, considerando-se também a hipótese de haver algum tipo de ameaça não ligada aos forasteiros.

As perguntas se acumulam sem que arrisquemos respostas apressadas. Para haver condição de fazê-lo, comecemos observando a seguinte alternância no papel desempenhado por Manarairema ao longo da trama: 1) espaço-personagem (pp. 1-38)⁹; 2) espaço (pp. 39-88); 3) espaço-personagem (pp. 89-102). O primeiro momento se inicia com a chegada dos homens e se estende até a retirada dos cachorros. O segundo se caracteriza pelo adensamento das violências, narra as intimidações sofridas por Manuel Florêncio e Apolinário, o sequestro de Nazaré e Pedrinho e o início da invasão dos bois. O terceiro vai da percepção de que a cidade morreria até a retirada dos bois e a celebração da retomada da cidade.

No segundo intervalo, em que Manarairema se mantém em silêncio e estática, sendo referida majoritariamente apenas como espaço – o que se espera das cidades em geral, mas não dessa em particular, já que o narrador de início propôs outro tipo de enfoque –, a ênfase recai sobre um grupo de personagens: Geminiano, Amâncio Mendes, Manuel Florêncio, Apolinário, Pedro Afonso e Nazaré. Ou seja, o destaque não será mais para a cidade como um todo, mas para ações humanas isoladas. No devido tempo, todos os seis são “tentados” pelos visitantes, convidados e/ou intimidados para lhes prestar serviço ou adentrar o território deles. Nesse contato, os termos são quase sempre impostos pelos personagens de fora.

⁹ A marcação das páginas acima faz apenas uma divisão aproximada, não há mudança brusca no enfoque de Manarairema, e sim áreas em que há maior concentração de uma ou outra forma. A alternância é gradual.

O primeiro conflito se dá quando um dos forasteiros expressa o desejo de comprar a carroça de Geminiano. Este se recusa a vender seu ganha-pão. Algum tempo depois, para a surpresa geral, o carroceiro aparece fazendo fretes para a tapera. Em sua defesa, justifica que os vizinhos esperaram a vez, respeitaram o sistema de trabalho dele. Não se têm outras informações sobre a negociação que levou Geminiano a ceder, mas está claro que os homens obtiveram exatamente aquilo a que aspiravam desde o início: em dado momento, o trabalhador alega não possuir mais a carroça, esta agora pertencia à tapera. Nesse ponto, a relação passa a ser a seguinte: contratantes possuem os meios de produção, enquanto o trabalhador recebe pagamento pela força de trabalho alugada¹⁰. Colocado nesses termos, a semelhança ao sistema capitalista é evidente¹¹.

O conflito de Amâncio Mendes, em certa medida, também se resolve pela via econômica. Primeiro, o vendeiro decide por conta própria visitar a tapera para conhecer as intenções do povo de lá – “Vou ver o que é que aqueles pebas estão urdindo” (p. 15). Os concidadãos acham o desejo legítimo, pois desagradava a todos ignorar o que se passava do outro lado da ponte, ali tão perto. Acontece que, no retorno, Amâncio mantém sigilo sobre o que testemunhou, só revelando a Manuel Florêncio que lá se produzia boa cachaça.

Mais uma vez, a negociação não entra em cena, fica implícita. Já o resultado é perceptível: no mesmo dia, os homens começam a frequentar a venda. Quando entram, os demais clientes se retiram sem que ninguém precise pedir, e as atividades ali se realizam a portas fechadas. O mercadinho passa a servir como uma espécie de quartel general dos forasteiros, e Amâncio fica responsável por convencer seus amigos a satisfazer toda e qualquer vontade dos homens. Move-o, em parte, a esperança de ampliar sua loja, portanto, uma recompensa econômica. Provavelmente há outros motivos para persuasão, mas desses pouco se sabe, fica apenas a desconfiança de haver ameaça de violência, devido ao medo demonstrado quando Amâncio diz:

— Você sabe o que é que eu estou dizendo. Não pensei que chegasse a esse ponto, mas chegou. Caímos na ratoeira e por enquanto não vejo saída.

— Não sei de nada. [responde Manuel Florêncio] Você não está exagerando?

¹⁰ A natureza do pagamento que Geminiano recebe pelos serviços não fica clara. Em poucos momentos do romance se observa a circulação de moeda e, nas páginas finais, o carroceiro reclama que fora ludibriado pelos homens: “Tratantes. Não cumpriram o combinado, nunca. Se não fosse a mulher se matar no forno e na costura, até fome a gente tinha passado lá em casa” (VEIGA, 1983, p. 101). Que tipo de retribuição ele esperava? Não se diz, como, aliás, tantas outras coisas no romance.

¹¹ Uma leitura especificamente direcionada sobre as manifestações do capitalismo no romance de Veiga pode ser encontrada neste artigo: RÖHRIG, Adriana. Os dilemas do homem moderno em *A hora dos ruminantes* de J. J. Veiga. In: **Literatura e autoritarismo**. Santa Maria, vol. 1, n. 18, 2012. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num18/art_01.php>. Acesso em: 12/04/2013.

— Quem me dera fosse tudo uma brincadeira, daquelas que a gente fazia antigamente. Mas eu estive lá. Antes não tivesse estado. (VEIGA, 1983, p. 47)

Esse trecho é retirado do diálogo em que Amâncio explica a Manuel Florêncio por que este deve aceder ao pedido dos homens. Assim como Geminiano, o carpinteiro é requisitado para prestar um serviço à tapera, no caso, consertar a carroça. Ele inicialmente se recusa, responde não ter tempo para fazer remendo, além de desaprovar o tom impositivo da solicitação. Mantém-se firme na decisão, até ouvir o discurso alarmante do amigo: “Hoje em dia não é preciso dever para temer” (p. 47), alega Amâncio. Só então, bem a contragosto, Manuel satisfaz a solicitação dos homens.

Nessa situação, diferente das duas anteriores, não chega a haver intervenção direta das gentes de lá, pois Amâncio atua como uma espécie de embaixador, representando os interesses alheios dentro do espaço físico de Manarairema. O discurso do medo adotado pelo comerciante nos leva a supor se isso não seria uma reformulação dos argumentos que ele próprio ouviu quando negociou com os homens fora de cena. Não se pode confirmar ou rejeitar a hipótese, pois a estrutura geral do romance opta pelo mistério, como se observa pelas tantas lacunas impossíveis de se preencher com informações que não sejam especulativas. Essa forma de narrar, em que muito se pergunta e pouco se responde, atribui ainda mais poder aos da tapera. Talvez eles sejam até menos perigosos do que se desconfia, mas ninguém sabe com certeza. Por via das dúvidas, a prudência manda não arriscar nem “pagar para ver”, conforme diz a expressão popular, e os manarairenses se submetem quase docilmente à lógica imposta por outrem.

O quarto personagem de destaque, Apolinário, é considerado pelo narrador e por outros personagens o mais corajoso do grupo, já que contraria os forasteiros até o ponto de estes pararem de persegui-lo. Em decorrência de seu filho ter atirado pedras em dois dos homens, o artesão recebe o recado de que deveria se apresentar à tapera. Ele ignora a ordem mais de uma vez, não vê motivo que o obrigue a prestar contas àquele pessoal, apesar de toda a pressão para que ceda, sobretudo por parte da esposa. Amâncio também tenta persuadi-lo, da mesma forma que fez com Manuel, mas sem resultados. Por fim, o ferreiro só concordará em conversar com os homens – e ainda dentro dos limites da cidade, não na tapera como se havia estipulado de início –, porque o vendeiro lembra um momento de dificuldade em que lhe vendeu fiado e cobra pagamento pela ajuda prestada. Mesmo essa aparente derrota difere da dos demais personagens: Apolinário não se curva ao medo, mas sim à moral pessoal que o impele a retribuir um favor recebido.

Por fim, Pedro e Nazaré parecem ser os menos informados sobre a potencial periculosidade dos forasteiros. Assim o narrador os apresenta: “Havia também os que não se importavam com os homens da tapera, ou achavam que podiam viver sem tomar conhecimento deles” (p. 71). Quando convidados para visitar o lugar, deslumbrados pela promessa de namorar a sós, não avaliam os riscos e logo aceitam. A moça se mostra bastante empolgada, inclusive. O entusiasmo deles pode ter relação com o fato de serem os mais jovens do grupo de personagens que destacamos. A juventude, em geral, tende a aderir com mais facilidade a novidades e a não se apegar tanto a tradições. O casal detesta a exigência de decoro dos mais velhos – “oposição de todo lado, cada dia um aborrecimento” (p. 76) –, e o afastamento da cidade lhe parece uma boa solução para os obstáculos ao namoro.

Outra singularidade no episódio de Pedro e Nazaré é que, pela primeira vez, uma negociação com os homens aparece explicitamente para o leitor – no caso de Apolinário, a tal prestação de contas fica só na expectativa, não se concretiza devido à inabilidade cômica do inquiridor. O tom predominante é autoritário, como o de alguém acostumado a ser obedecido, tal qual se nota nestas duas falas: “Vocês aí. Venham cá” (p. 79) e “Vocês não acham que escolheram um lugar impróprio para esse gênero de atividade?” (p. 79). Então vem a oferta generosa de levá-los a um local mais confortável e seguro para namorar. Embora o conteúdo da proposta seja ameno, o aspecto geral do discurso não se altera: incita o medo – “É perigoso. Bambu dá cobra” (p. 79) – e emprega o modo verbal imperativo, passando a impressão de que mesmo o benefício oferecido deve ser acatado como uma obrigação. Segue um trecho ilustrativo disso:

— Entrem aí. O cavalo aguenta. Não aguenta, Osório?
 — *Tem que aguentar. Ele não tem querer.*
 — Chame a moça. Eu passo para a frente – disse o outro, e foi saltando da caleche, e com a pressa deixou o chapéu cair. Pedrinho levantou o joelho para aparar o chapéu, ele escorregou pela perna e rolou para debaixo da caleche. – Pode deixar – disse o homem – Quando ela andar eu apanho – como se Pedrinho estivesse se esforçando para apanhá-lo, o que não era verdade. – Chame a moça. (VEIGA, 1983, p. 80, grifos nossos)

A réplica destacada acima está num contexto específico e diz respeito ao cavalo, mas poderia ainda ser lida, mais amplamente, como um demonstrativo do modo de os homens se dirigirem ao povo de Manarairema. Por mais que o cavalo seja um animal bastante forte para realizar a tração, tem seus limites e, ao ultrapassá-los, pode não dar conta do trabalho exigido. Todavia, a fala de Osório demonstra que isso pouco lhe importa, que não sente compaixão pelo bicho. A recorrência dos imperativos na conversa com os jovens ligam-se à mesma ideia:

Pedro e Nazaré devem fazer o proposto, não têm querer. Obviamente, ambos possuem a liberdade de recusar o convite, só precisariam, então, arcar com as consequências (desconhecidas, mas que poderiam ser nulas como no caso de Apolinário); o discurso dos homens é que apaga essa alternativa, constrói-se para convencer de não existe liberdade de escolha.

Procuramos demonstrar nos parágrafos anteriores como cada um dos seis personagens mais destacados se posiciona de modo individual diante dos homens da tapera. Alguns aderem entusiasmamente às ofertas dos forasteiros, outros resistem por um tempo, mas depois acabam cedendo e há quem se mantenha firme na oposição até o fim. Em suma, observa-se alguma diversidade no grupo.

Quanto aos demais personagens, nem todos nomeados, há muitas ocorrências daquilo que nomearemos ações coletivas. Essas já não são atribuídas à cidade e sim a um conjunto de cidadãos, majoritário talvez, mas não unânime. Tais agrupamentos indicam uma quebra da homogeneidade inicialmente dada. Constituem outro recurso bastante frequente na narrativa, até mais do que a personificação do município, pois ocorre continuamente, do início ao fim.

Em geral, os aglomerados de manarairenses desempenham dois papéis extremos: a) cômico, correndo atrás de fofocas; ou b) trágico, subjugados nas invasões. Povo, gente, multidão, pessoas, mulheres, homens, fregueses – esses são alguns dos termos genéricos para esses personagens referidos sempre em grupo, nunca isolados. Os seis protagonistas não se incluem nos corre-corres da maioria novidadeira, talvez por isso mesmo tenham seus nomes explicitados e suas ações narradas à parte, individualmente. Vejamos na sequência alguns exemplos daquilo a que aludimos como ações coletivas.

Primeiro exemplo. Quando Geminiano passa a trabalhar para os homens, curiosos lhe cobrem de perguntas sobre a tapera. Não obtendo resposta, atiram-se à frente do burro para forçar o carroceiro a lhes falar. “Quando a carroça de Geminiano apontou na estrada, *o povo* novamente correu para ela sem pensar na distância. Das casas saía *mais gente, muitos* correndo porque viam *outros* correrem, não sabiam para onde iam nem porque [sic] corriam” (p. 22, grifos nossos). Em itálico, veem-se algumas das formas desse sujeito coletivo. Destacamo-lo neste e nos próximos excertos para que se possa observar com mais clareza quão genérica é a abordagem.

A situação que acabamos de descrever fornece uma pista preciosa sobre o caráter dessa coletividade: ela age por repetição mecânica dos atos da maioria, para evitar se diferenciar dos demais, para não “ficar de fora”, e não por apoiar conscientemente a manifestação. Faltam-lhe originalidade e senso crítico. Esse tipo de coletividade representada

em *A hora dos ruminantes* não inclui todos os manarairenses¹², apenas aqueles que não se posicionam individualmente e agem como massa indistinta. Daí a importância de se distinguirem duas abordagens coletivas distintas: a personificação da cidade (todos) e a alusão a grupos genéricos (alguns/maioria).

Neste outro exemplo, ainda representativo do tom cômico, o povo se indigna por ser expulso da venda de Amâncio sem obter qualquer informação sobre a tapera. “Já na rua *as pessoas* ainda relutavam em se espalhar, formavam bolo na porta discutindo, culpando *umas* às *outras* por atos indefinidos, protestando contra a desconsideração do vendeiro, jurando nunca mais porem os pés naquela venda chinfrim, rogando pragas medonhas” (p. 27, grifos nossos). Eis uma contradição sobre esses cidadãos: enfurecem-se e protestam por não participar de uma fofoca, mas não conseguem explicitar o mesmo descontentamento diante de problemas graves. Após as duas invasões, por exemplo, não se diz uma palavra a respeito do acontecido, não se buscam explicações, ninguém reclama. A informação para essa gente é antes um artigo de curiosidade nas rodas de conversa, desligada da esfera da ação.

Os dois momentos recuperados acima ilustram a expressão cômica da coletividade, vejamos agora o lado trágico, o do medo e da derrota diante das invasões. Começando pela dos cachorros:

As pessoas ficaram sem saber o que pensar nem o que fazer, com medo de se descontraírem antes da hora e terem de repor a máscara às pressas. Não querendo fazer comentários prematuros *todos* se recolheram cedo para absorver no escuro as humilhações desnecessárias e tão prontamente aceitas, quando não procuradas espontaneamente. (VEIGA, 1983, p. 38, grifos nossos)

A seguir, citamos também uma amostra de ação coletiva durante a tomada dos bois: “Na noite comprida, sufocante de berros, *as pessoas* passavam o tempo sentadas nas varandas bebendo chás e pensando no que teriam feito para merecer aquele castigo. *Os homens* fumavam sem parar, *as mulheres* rezavam todas as orações que conheciam para horas de aflição” (p. 85, grifos nossos).

Nesses dois últimos episódios, que classificamos como trágicos, há em comum a menção de experiências humilhantes e aflitivas. Quem sofre? A coletividade. Quem infringe o sofrimento? Isso não está claro, apenas se suspeita de que seja consequência das próprias

¹² O caso típico de personagem que pensa e age independente é Apolinário. Quando sua casa lota de curiosos, a reação dele é expulsá-los: “Uma hora lá seu Apolinário perdeu a paciência e resolveu acabar com a furupa, bateu palma para chamar atenção e mandou que esquipasse todo mundo, disse que ali não tinha morrido ninguém por enquanto, graças a Deus, que fossem sacudir o corpo em algum serviço, como ele estava fazendo desde muito cedo” (VEIGA, 1983, p. 51). Na sequência ainda exclama vitorioso para a esposa: “Conheceram, papudos!” (p. 51).

atitudes do povo, uma vez que as humilhações foram “tão prontamente aceitas, quando não procuradas espontaneamente”. Os aviltamentos coincidem com a instalação dos homens na tapera, todavia o mecanismo que os desencadeia parece já integrar a organização dessa sociedade desde antes: a configuração que propicia a ruína daquela gente talvez seja o medo de se distinguir, de agir pela própria opinião, sem o amparo da maioria.

Por outro lado, se o povo crê que poderia ter evitado o mal, que não o fez por opção própria, perguntamo-nos se ele teria realmente recursos para prevenir a situação. Não se sabe – resposta essa a que os leitores de *A hora dos ruminantes* precisam se familiarizar, dado que poucas explicações, ou mesmo nenhuma, são fornecidas pelo livro. Segundo o narrador, todos sofrem igualmente as consequências, embora tenhamos observado que a passividade seja somente de alguns.

Além disso, quando se detecta o perigo, este já está instalado: “A ocupação foi rápida e sem atropelo e quando o povo percebeu o que estava acontecendo já não era possível fazer nada” (p. 83). Apesar de nesse excerto o narrador parecer isentar a população de parte da responsabilidade, o fato é que muitos ficaram fascinados pelas novidades proporcionadas pela vinda dos homens e, independente de isso ter causado ou não as invasões posteriores, a sensação geral conseguinte foi de culpa, conforme se observa em:

Cada um torturado por sua vergonha particular, ninguém dormiu bem aquela noite, nem mesmo os que se conservaram de lado desaprovando a degradação geral com um simples abanar de cabeça; esses já sentiam que desaprovando em silêncio é pouco menos do que aprovar, e nem tinham o consolo barato dos que tiveram a coragem de aderir. (VEIGA, 1983, p. 38)

Falamos da prosopopeia em relação à cidade e das ações coletivas. Veiga lança mão ainda de um terceiro recurso de representação estética da coletividade: discursos diretos cuja autoria não se atribui a ninguém. Em geral, esses se ambientam nas janelas, nas ruas ou na venda, sem que nenhum outro detalhe seja especificado, não se sabe sequer quantas pessoas participam do diálogo. Os exemplos dessa situação são abundantes. Citemos alguns:

(1) — Estão fincando um mastro. Pra que será?
— Dois deles estão aloitando no capim. Será que é briga?
— Estão brincando de jogar água uns nos outros.
— Agora é que eles vão almoçar. Estão formando fila com prato na mão. (VEIGA, 1983, p. 5)

(2) — Amâncio jogando peteca? Não entrosa.
— Esse menino não estará inventando?
— Para onde foi o menino? Precisamos conversar com ele. (p. 21)

(3) — E essa! Você viu?

- Vão presos, será?
- Não, não tinham cara. Iam até alegres.
- Mas os da frente iam sérios.
- Porque são sisudos mesmo. (pp. 80-81)

Podem-se notar alguns traços comuns entre esses discursos. Primeiro, o anonimato dos falantes. Segundo, a curta extensão das sentenças, que torna os diálogos breves e pouco informativos. Terceiro, a grande quantidade de interrogações. Trocam-se impressões, dúvidas e, por fim, o silêncio prevalece, não se chega a conclusão alguma. Quarto, o tom de fofoca – fala-se apenas dos outros, nunca de si próprios.

Em se tratando de rumores, muita informação imprecisa é passada adiante, e isso casa perfeitamente com o fato de não se especificar quem está falando. O que parece peculiar é o povo gastar tanto tempo e interesse observando outrem sem dar a conhecer as possíveis explicações para o testemunhado. Uma rara exceção ocorre neste trecho e ainda em forma de perguntas: “Seriam ciganos? [...] Seriam engenheiros? Mineradores? Gente do governo?” (p.4). A ausência de especulações soa estranha num contexto de boataria. Por que o narrador oculta ao leitor as hipóteses levantadas pelos manarairenses? Talvez a omissão não seja apenas do narrador, mas dos personagens, que temem expor o que lhes passa pela cabeça.

A opção estilística de Veiga por focar as perguntas e ignorar as respostas, já dissemos antes, contribui para o adensamento do mistério. Além disso, representa o estado de ânimo da população diante das ações dos homens: curiosidade, dúvida e medo são sentimentos compartilhados pela coletividade. No conjunto, compõe-se uma atmosfera pesada, de insegurança. Ninguém sabe o que está acontecendo, o que pode suceder, como se deve proceder.

Assim entendemos o anonimato desses discursos diretos: no andamento da história não importa quem fala ou para quem se fala, mas o assunto em si, isto é, as atividades da tapera. Esta é tão vigiada, comentada e ruminada na cidade que cada um desses diálogos seria apenas uma versão daquilo que vem sendo repetido diariamente na rede boca a boca. Não sendo as conversas únicas nem originais, não haveria motivo para delimitar seus autores e suas circunstâncias. Elas servem, então, para demonstrar as preocupações compartilhadas pelos cidadãos, são diálogos exemplares de uma situação geral.

Feitas tais considerações sobre os tipos de enfoque da coletividade no romance, retomemos a reflexão sobre a personalização da cidade com a qual abrimos esta seção e que ficou em suspenso. O emprego da prosopopeia com relação a Manarairema repetidamente no início e, depois, no clímax contribui para aumentar a dimensão do conflito, pois retrata uma

conjuntura que atinge a todos os viventes daquela cidade, sejam eles ricos, pobres e até cães de rua. Embora alguns personagens sejam nomeados e acompanhados mais de perto pelo narrador, o mais importante para a estrutura geral da história não é saber como eles se sairão naquela situação, e sim como a população inteira sobreviverá.

Algumas páginas atrás, deixamos em aberto a pergunta: por que Manarairema assume esporadicamente papel de personagem? Creio que agora temos condição de respondê-la, e já o fizemos em parte no parágrafo anterior. Partimos dos seguintes fatos: a) Manarairema recebe tratamento humanizado no início e no clímax do romance; b) no intervalo em que Manarairema é referida apenas como espaço, enfocam-se seis personagens e aquilo que nomeamos como ações coletivas (não mais atribuídas à cidade, portanto, referentes a uma maioria, mas não à totalidade). Nossa hipótese para entender essa estrutura é de que Manarairema atue não como uma personagem ordinária, mas como a protagonista do romance. Vejamos mais algumas evidências em favor dessa interpretação.

Numa tentativa de parafrasear o enredo, chegamos a algo assim: desconhecidos se instalam em uma cidade, gerando curiosidade entre os habitantes, que sabem quem são eles ou o que fazem. Apenas Amâncio e Geminiano veem o acampamento por dentro, mas nada esclarecem aos demais. Paira uma atmosfera de temor em relação aos vizinhos, reforçada por esses dois personagens. Então, a cidade é invadida por cães, depois por bois. As pessoas esperam resignadas pelo fim (de suas vidas e da própria cidade). Um dia, os bois e os homens da tapera partem tão misteriosamente quanto vieram. Nessa breve reconstituição do enredo, observa-se que nenhum daqueles seis personagens mais evidenciados é protagonista, e sim a comunidade como um todo. A pergunta que desponta no clímax é: a população de Manarairema resistirá às ameaças misteriosas?

Isso nos levaria a concluir que a protagonista de *A hora dos ruminantes* é toda a população de Manarairema. Só que, na prática, isso é inexecutável, pois seria um conjunto bastante amplo de personagens, o qual sequer é plenamente retratado pelo romance – há cerca de trinta personagens individualmente mencionados, os quais obviamente não constituem a totalidade da população de um município, por menor que este seja. Daí a nossa afirmação de que a cidade é a protagonista: trata-se de uma figura que sintetiza determinada forma de organização social, eliminando a necessidade de se especificar cada um dos membros. Eleger uma cidade como protagonista possibilita a descrição de ações e estados unos sem perder a noção de pluralidade. Uma população, ao contrário, nunca age totalmente em conformidade, uma vez que é composta por vários indivíduos que atuam de modo dessincronizado.

Contudo, ainda permanece a questão: por que a cidade não é personalizada durante todo o romance, mas apenas em algumas partes? Porque a prosopopeia, interessante sob o aspecto acima ressaltado, por outro viés é demasiado limitadora. Afinal, generalizar ações oferece o risco de cair num esquema ultrassimplificado e, portanto, inverossímil. Sendo uma sociedade formada por elementos heterogêneos, é preciso conhecer esses subgrupos, pelo menos em algum nível básico de detalhamento, para se caracterizar o todo. Só assim a complexidade inerente a qualquer sociedade humana aparece fielmente representada.

Nesse ponto da nossa interpretação, compreende-se o porquê de seis personagens se destacarem. O papel deles é pontuar diferentes tipos de cidadãos, esboçando a multiplicidade do conjunto em questão – algo impossível de se realizar ao tratar Manarairema como protagonista o tempo todo. Concomitantemente, há as ditas ações coletivas, que dizem respeito ao conjunto majoritário. Nota-se que há uma tendência geral no comportamento daquela população, mas que não anula a coexistência de dissidências, representadas pelos personagens-tipo Amâncio (valentão), Geminiano (arredio), Manuel Florêncio (conciliador), Apolinário (homem de princípios), Pedro (jovem apaixonado) e Nazaré (jovem curiosa).

Para entender a alternância do foco narrativo em relação à cidade, chegamos a este esquema, que expande aquele primeiro posto no início desta seção: 1) apresenta-se um problema que afeta toda a população de uma cidade (Manarairema é espaço-personagem); 2) descreve-se como alguns cidadãos reagem, concomitante a como reage a maioria (Manarairema é espaço); 3) narra-se como a população da cidade atua no momento crítico do problema e como o supera (Manarairema é espaço-personagem).

A suspensão temporária da personificação do espaço também pode ser entendida como indicativa da perda de soberania da cidade conforme aumentava o raio de ação dos homens da tapera. Mas, sobretudo, a mudança de foco enfatiza que, embora uma mesma situação atingisse a todos, havia diversidade de respostas. O romance, mesmo enfocando a coletividade, lembra a heterogeneidade do conjunto. A alegoria a seguir dá conta de expressar algumas reações distintas diante dos fatos insólitos que acometem a cidade: indiferença, precaução, ingenuidade.

No largo e nas ruas desertas apenas alguns animais pastavam apáticos, alheios à ameaça ou talvez confiantes na eficiência dos cascos. Até os pássaros, percebendo alguma coisa no ar, retiraram-se prudentes para os galhos mais altos das árvores. Borboletas inocentes enfeitavam as margens do rego, e ali morreriam em poucos minutos pisadas, mordidas desmanchadas como flores depois da ventania. (VEIGA, 1983, p. 35)

Em síntese, a trama de *A hora dos ruminantes* descreve o seguinte movimento: começa apresentando a cidade e acompanhando suas reações diante da instalação dos homens na tapera. Só a partir da quinta página da edição consultada, alguns personagens são nomeados e singularizados. Antes disso, eles se limitam a vozes e ações não atribuídas a ninguém em particular, representativas de uma coletividade – qualquer um em Manarairema poderia ter feito ou dito aquilo. Passada a fase inicial, personagens começam a se distinguir e conflitos individuais a se delinear, como a falta de reciprocidade dos homens ao cumprimento de padre Prudente, o requerimento autoritário dos serviços de Geminiano, a iniciativa de Amâncio em visitar o acampamento, a convocação de Manuel Florêncio para prestar serviços aos forasteiros e assim por diante. Conhecidos alguns efeitos diversos da presença dos homens sobre os cidadãos, volta-se a observar o cenário holisticamente, desembocando no desfecho, no qual toda a população recupera sua liberdade de ir e vir.

1.3 CIDADES SITIADAS

Outro romance brasileiro emblemático por aplicar a prosopopeia ao espaço é *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo¹³. Como neste trecho: “Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas” (AZEVEDO, 2002, p. 40). Contudo, vale ressaltar que a finalidade da estilização aqui é diversa daquela que vimos descrevendo. A personificação estabelecida por Aluísio de Azevedo destaca o elemento espacial a fim de ratificar a tese naturalista de que o homem é fruto de seu meio. A premissa determinista não se encaixa em *A hora dos ruminantes*. A relação elaborada por Veiga é outra: o espaço se equipara a um personagem para representar uma população inteira, um tipo de sociedade característica, a das cidadezinhas interioranas brasileiras. O dilema dos habitantes, que se projeta nas ações atribuídas à cidade, é como resistir física e culturalmente a acontecimentos que ninguém consegue compreender e que põem em risco sua existência.

Neste ponto, é produtivo nos debruçarmos um pouco mais demoradamente sobre outro romance que, comentado em paralelo com *A hora dos ruminantes*, ilumina o papel da prosopopeia para se referir ao espaço, pois também usa esse recurso com abundância. Referimo-nos a *A peste* (1947), de Albert Camus.

¹³ A título de curiosidade, em entrevista, Veiga creditou grande importância à leitura da obra de Aluísio de Azevedo para sua formação literária.

O argumento do romance escrito pelo escritor argelino se assemelha bastante ao do brasileiro por nós estudado: Camus retrata uma cidade sitiada por uma ameaça (no caso, a peste) cuja responsabilidade não se pode atribuir a alguém ou algo específico. Apesar de haver várias cenas de sofrimentos individuais, a narrativa não se restringe a isso. Pelo contrário, o singular é ponto de partida para se chegar a um objetivo maior: representar a angústia mais universal do ser humano – o medo da morte. A certa altura, o romance explicita a ideia de que “o flagelo era problema de todos” (CAMUS, 2007, p. 162) e, por isso, seria dever da coletividade combatê-lo.

Tal qual o romance de Veiga, há um grupo de personagens destacados sem que nenhum chegue a desempenhar a posição de protagonista – Rieux, Tarrou, Rambert, Cottard e Grand. O narrador é o médico Bernard Rieux, personagem bastante ativo na luta contra a peste. Todavia, ele testemunha os acontecimentos em terceira pessoa, revelando sua identidade apenas no capítulo final, quando justifica o anonimato como forma de solidariedade a seus concidadãos. Com isso, quer dizer que todos foram atingidos pelo sofrimento, não só ele, daí o tratamento indiferenciado. Observemos que, mesmo na hora de se assumir autor das crônicas, o médico não emprega a primeira pessoa do singular. A postura dele é uma espécie de apelo ao resgate da perspectiva coletiva da vida em sociedade.

Tendo sido chamado a depor, por ocasião de uma espécie de crime, *manteve* uma certa reserva, como convém a uma testemunha de boa vontade. Mas, ao mesmo tempo, segundo a lei de um coração honesto, *tomou* deliberadamente o partido da vítima e *quis* juntar-se aos homens, *seus* concidadãos, nas únicas certezas que eles têm em comum e que são o amor, o sofrimento e o exílio. Assim é que não há uma só das angústias dos *seus* concidadãos de que não *tenha* compartilhado, uma só situação que não tenha também sido a *sua*. (CAMUS, 2007, p. 263, grifos nossos)

Noutro momento, Rieux discorre sobre a necessidade de erigir modelos ou heróis. Escreve que, “se é absolutamente necessário que haja um nesta história, o narrador propõe justamente este herói insignificante e apagado que só tinha um pouco de bondade no coração e um ideal aparentemente ridículo” (CAMUS, 2007, p. 123). Em outras palavras, ele elege como herói de sua história o homem comum, aquele que faz o necessário e nada além. O trecho citado por nós, refere-se a Cottard, o funcionário público que dá sua contribuição magra, porém dedicada, ao cálculo das estatísticas da peste.

Em *A hora dos ruminantes*, a ideia de heroísmo também aparece para se referir ao ferreiro Apolinário, “apontado como homem de brío, uma lição para todos, um exemplo para quem quisesse seguir” (VEIGA, 1983, p. 58). Aos elogios, o personagem responde não ter agido além de sua obrigação. A posição dele, assim como a de Rieux, carrega a visão de que o

enfrentamento de certos problemas é dever de todos. Não se supera o estado de sítio com a atuação de apenas uma pessoa. Uma situação tão grave e abrangente pede que a coletividade aja, cada indivíduo com os recursos de que dispõe. Tanto em Manaraima quanto em Oran, cidade onde se passa *A peste*, não há espaço para heróis isolados, como demonstra o fato de as duas narrativas se desenvolverem sem a presença de protagonistas.

Há muitas outras características comuns aos dois romances, que mereceriam análise em uma monografia à parte. Entretanto, a fim de não nos desviarmos do problema de pesquisa, enfocaremos nas próximas linhas apenas a questão da representação da coletividade. Ambas as narrativas se constroem sobre conflitos amplos a ponto de atingir toda a população de uma cidade. Por isso, não surpreende que as duas usem alguns recursos estéticos similares, sendo um deles a personificação da cidade, tantas vezes ressaltada na seção anterior.

Listemos alguns exemplos n’*A peste* de prosopopeia aplicada a Oran:

- (1) A cidade respirou. (CAMUS, 2007, p. 20)¹⁴
- (2) Digamos apenas que não devemos agir como se metade da cidade não corresse o risco de morrer, porque senão ela morrerá de fato. (p. 50)
- (3) O silêncio voltou e com ele o rumor indistinto da cidade que sofria. (p. 94)
- (4) [...] a cidade veria, nas praças públicas, os mortos agarrarem-se aos vivos, com um misto de ódio legítimo e de estúpida esperança. (p. 158)
- (5) [...] e a nossa cidade inteira vivia sem futuro. (p. 225)
- (6) No momento, porém, a cidade inteira animava-se [...]. (p. 239)

Pela amostra acima, observa-se que o uso desse recurso é constante no romance. Uma distribuição tão regular não acontece em *A hora dos ruminantes*, conforme já discutimos anteriormente. Isso decorre do fato de cada romance tratar de populações que se organizam de modos distintos e que vivenciam dilemas também diversos entre si, embora semelhantes na superfície. Explicitemos essa afirmação com exemplos.

Vejamos primeiro o caso d’*A peste*. Nas primeiras páginas do livro, quando se descreve Oran, o narrador dá alguns detalhes específicos, como a localização da cidade na costa argelina, o clima árido e a importância do setor comercial. Apesar das minúcias da descrição, acaba-se por sintetizar Oran como “um lugar neutro” (CAMUS, 2007, p. 9), ressaltando seu aspecto banal, regido pelo hábito. Segundo o narrador, a originalidade do município decorre tão somente de sua relação com a morte. Ele explica:

¹⁴ Todas as próximas citações destacadas neste bloco pertencem a esta mesma edição de *A peste*.

Em Oran, porém, os excessos do clima, a importância dos negócios que se tratam, a insignificância do cenário, a rapidez do crepúsculo e a qualidade dos prazeres, tudo exige boa saúde. Lá o doente fica muito só. O que dizer então daquele que vai morrer apanhado na armadilha por detrás das paredes crepitantes de calor, enquanto, no mesmo minuto, toda uma população, ao telefone ou nos cafés, fala de letras de câmbio, de notas de despacho ou de descontos? Compreender-se-á o que há de desconfortável na morte, mesmo moderna, quando ela chega assim, num lugar seco. (CAMUS, 2007, pp. 10-11)

O narrador relaciona a secura da população com o clima, mas a explicação é leviana. Certamente a causa da falta de empatia não são as condições atmosféricas, e sim determinada lógica econômica e social, delineada neste trecho: “tudo se faz ao mesmo tempo, com ar frenético e distante” (CAMUS, 2007, p. 9). Numa cidade assim, em que trabalho e prazer são complexos e o dinheiro é a finalidade maior, o cidadão se afasta das questões humanas mais básicas. O individualismo predomina. Todavia, lembra ainda Rieux, isso não é particular a Oran: ocorre em qualquer cidade moderna, em que o tempo é administrado visando a uma produtividade tal que atinge até a esfera das emoções.

Se de um lado Oran representa uma cidade moderna típica, de outro, Manarairema simboliza uma ordem oposta, a tradicional. Nesta também existem comércio e circulação de dinheiro, só que isso não constitui o centro de interesse das pessoas, pelo menos não da maioria. Dois personagens que demonstram esse tipo de ambição, Amâncio e Geminiano, são identificados como aliados dos homens e, por isso, tratados com desconfiança pelos concidadãos. Mesmo Nazaré, após se atirar deliberadamente ao prazer, receia não conseguir ser aceita de volta na casa da madrinha.

Uma moral¹⁵ não explicitada rege Manarairema como um todo. A coletividade se encarrega de observar e cobrar se seus membros agem de acordo com o esperado, mesmo na intimidade do lar. Aliás, seria pertinente nos questionarmos se um cidadão conseguiria fugir ao controle social ao menos dentro da própria casa. Aparentemente não. Todos sabem como encontrar todos e não hesitam em fazê-lo. A cena da multidão na sala de estar aguardando Apolinário castigar o filho é exemplar disso. Numa sociedade moderna, um assunto desse tipo só diria respeito à família e a ninguém mais. A modernidade se identifica principalmente pela individualidade e pela privacidade, isto é, pelo direito de decidir livremente sobre a vida pessoal, sem ter que prestar satisfações à sociedade, desde que isso não se sobreponha aos direitos de outrem.

¹⁵ Parece-nos que a honra é o pilar fundamental nesse sistema. Desenvolveremos mais a fundo a questão dos valores e do sistema de Manarairema na próxima seção.

Tendo visto o modo geral como Oran e Manarairema se organizam, perguntamos então: o que está em jogo em cada romance?

Em Oran, é a vida humana que está em risco, e a compaixão entre os personagens assume o primeiro plano da narrativa. É interessante notar como os estrangeiros Tarrou e Rambert percebem que, mesmo não sendo “de lá”, o problema também lhes dizia respeito. A divisão geográfica entre “aqui” e “alhures” é puramente circunstancial, não influencia na disseminação da peste, que atinge a todos por igual.

Já em Manarairema, o que está sob ameaça é um estilo de vida determinado e bem localizado. A identificação ou não com os costumes locais é o critério que separa os homens da tapera dos manaraienses. O espaço marca claramente essa divisão, em nenhum momento se cogita a integração dos dois grupos numa área comum – embora os homens transitem livremente pela cidade, os manaraienses não usufruem do mesmo direito em relação à tapera. A coexistência hostil dos dois lados culmina na tentativa de um suprimir o outro, por meio das invasões. O dilema que se apresenta aos nativos é optar entre se submeter a um novo sistema ou lutar pela preservação do seu.

Em suma, Camus trata da espécie humana de modo genérico, usando a prosopopeia como sinônimo de todos os homens. Veiga, por sua vez, retrata um tipo particular de sociedade e emprega a prosopopeia para se referir aos homens ligados àquela ordem. Se Manarairema representa um sistema específico, cabe a nós investigar na sequência: que sistema é esse? Pergunta que se desdobra nestas outras: qual é o sistema que se opõe ao da cidade, representado pelos homens da tapera? Existiria ainda uma terceira via? Essas questões nortearão os próximos passos da nossa investigação.

1.4 SISTEMA NOSSO, SISTEMA DELES

A tentativa frustrada dos homens de comprar a carroça de Geminiano ocasiona uma polêmica entre os manaraienses, muita gente opina sobre o caso. Os comentários são guiados por valores morais, que, se tomados em conjunto, compõem determinados sistemas de vida ou ideologias. Supostamente existiriam dois sistemas no romance: aquele que rege a cidade em geral e o concernente aos homens da tapera. A fim de observar se essa hipótese tem validade, separamos na sequência passagens que caracterizam a perspectiva de alguns personagens, individuais ou em grupo. Para criar um parâmetro de comparação, escolhemos um eixo temático para os excertos: trabalho. Aqueles que estão precedidos por travessão foram retirados das falas de personagens, os marcados apenas por aspas, do discurso do narrador.

TABELA 1 – VALORES MORAIS EM A HORA DOS RUMINANTES

Personagem / excertos exemplares	Valores
<p>Geminiano: “Para ele negócio combinado era como promessa devida a santo, tinha de ser cumprido custasse o que custasse, não valiam queixas de través, palavras jogadas no ar para tirar o corpo de uma combinação que não estivesse interessando mais.” (p. 9)</p> <p>“Agora Geminiano estava trabalhando para os homens da tapera. Com certeza eles esperaram a vez, Geminiano não era de proteger ninguém, muito menos aquela gente.” (p. 14)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Honra ao compromisso (o fio do bigode). - Equidade.
<p>Povo: “[...] todos mais acharam que sendo Geminiano o dono da carroça, era ele quem devia dispor dela. Então só porque uma pessoa tem dinheiro, ou arrota que tem, sai esfregando notas no nariz dos outros e tomando posse do que tem dono?” (p. 10)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Autonomia para decidir sobre o próprio regime de trabalho. - Equidade. - Respeito pela propriedade alheia.
<p>Manuel: “— [...] Não gosto de negócio turvo. Por mim você não precisa esconder nada. Pode dizer lá a eles que eu não quis fazer o serviço.” (p. 42)</p> <p>“— Agradeço o aviso, mas gosto de matar minhas cobras eu mesmo. Está vendo minhas ferramentas aí na parede? Estão compradas e pagas, e só trabalham em serviço que eu escolho. Esse é o meu sistema.” (p. 43)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Transparência nos negócios. - Autonomia para decidir sobre o próprio regime de trabalho.
<p>Mandovi: “— Agora paga. Desmanchou, paga – disse Mandovi, acreditando estar aplicando uma lei lógica que qualquer pessoa entenderia.” (p. 49)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Respeito pela propriedade alheia.
<p>Apolinário: “— Trabalhar forçado, não tem perigo que o degas aqui não trabalha.” (p. 55)</p> <p>“— E eu tenho o meu sistema. Já disse que está entregue. Quando tiver tempo leio.” (p. 59)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Autonomia para decidir sobre o próprio regime de trabalho.
<p>Padre Prudêncio: “— Fez muito bem. Manteve a sua norma e evitou briga.” (p. 12)</p> <p>“— [...] Um homem como o senhor só deve brigar para defender a casa, a família, a integridade física. Se um dia ele tocar no senhor, o senhor tem todo o direito de reagir.” (p. 12)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Perseverança. - Pacifismo. - Defesa da honra.

<p>Homens da tapera: (segundo Amâncio) “— [...] Eles vieram trabalhar, trazer progresso. Se o povo não entende, e fica de pé atrás, a culpa é do atraso, que é grande. Mas eles vão trabalhar assim mesmo, vão tocar para a frente de qualquer maneira. Quem não gostar que coma menos.” (p. 39)</p> <p>(segundo Geminiano) “— [...] Eles mandaram a carroça para o senhor consertar, eu não posso chegar lá e dizer que o senhor não vai fazer o serviço. Isso não casa com o sistema deles.” (pp. 42-43)</p> <p>(segundo Manuel) “— [...] Eles cercam de todo lado, apertam, põem a gente numa roda viva.” (p. 55)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Os resultados importam mais que os métodos para obtê-los (“os fins justificam os meios”). - O trabalhador deve obedecer às condições do contratante do serviço. - Diante de discordância, apela-se para a coação. - Obscuridade dos negócios.
---	--

FONTE: A autora (2013)

Como primeira observação, referente à coluna da esquerda, assinalamos a recorrência do termo “sistema”, bem como dos sinônimos “lei” e “norma”. Tais palavras aparecem em contextos que indicam uma relação de oposição, ressaltando diferenças de valores entre os grupos: sistema dos manarairenses *versus* sistema dos homens da tapera. Já à primeira vista, percebe-se uma cisão ideológica. Resta saber quais são os valores que os contrapõem e como classificar o sistema de cada. Tendo isso em vista, passemos à coluna da direita na tabela, na qual deduzimos os princípios implícitos nos trechos.

Os nativos, apesar das nuances entre os registros deles, possuem concepções que se interpenetram e que se distinguem das dos visitantes. Um exemplo: enquanto o povo crê que cada um deve dispor como quiser dos meios de trabalho, os homens agem como se eles próprios fossem mais qualificados ou autorizados para decidir como os demais devem trabalhar. Generalizaremos essa oposição nos seguintes termos: poder fragmentado *versus* poder centralizado – utilizamos a palavra poder no sentido mais geral, como força, autoridade, influência. A dicotomia proposta pode se aplicar tanto a sistemas antigos (tribo *versus* império) quanto a sistemas modernos (democracia liberal *versus* fascismo; cooperativismo *versus* produção fordista). Optamos por tais termos genéricos, em vez de adotar nomenclaturas mais específicas, para evitar restringir antes de haver subsídios para isso.

A concepção de trabalho é o principal motivo de discordância entre nativos e forasteiros, daí a escolha desse tema para guiar a construção da tabela acima. Em termos econômicos, uma possível leitura dessa divisão seria entre produção artesanal/manufatureira *versus* produção capitalista/industrial. Entre os manarairenses, as ocupações são predominantemente artesanais (latoeiro, carpinteiro, ferreiro) quando não estão relacionadas

ao comércio (vendeiro, vendedor de cigarros) e à prestação de serviços (costureira, lavadeira, fretador), que são atividades antiquíssimas, pouco marcadas em termos temporais. O trabalho se desenvolve em ritmo pré-capitalista (não há horário fixo de expediente) e visa ao sustento pessoal e/ou familiar – aparentemente, questões de prestígio ou enriquecimento não entram em jogo.

Quanto aos homens da tapera, diz-se que trabalham para obter progresso. A explicação aparece numa fala de Amâncio, mas ele não especifica quem ou o que será beneficiado pelo tal progresso. Esse aparece somente no nível discursivo. As atividades exercidas pelos homens, ao menos sob a perspectiva exposta pelo narrador, são obscuras (para que tanto frete de areia? o que se conversa nas reuniões na venda?), absurdas (para que soltar os cães na cidade?) e não resultam em obras concretas. Nem o entusiasta Amâncio parece perceber quão vagas são as promessas. Quando o vendeiro é questionado sobre as obras na tapera, responde apenas: “Servicinhos à toa. Um puxado. Um chiqueiro. Remendos” (p. 25). Que tipo de progresso é esse que fica só na esfera da abstração? Esse questionamento, quando levantado, irrita Amâncio, que se esquivava de responder diretamente e, em vez disso, só reforça a separação de sistemas, a inacessibilidade do povo às atividades do outro lado da ponte: “Ninguém aqui entende. Os homens estão trabalhando. Eu estive lá, eu vi” (p. 40).

A incoerência entre o discurso e a ação de visitantes hostis é um motivo comum na obra de Veiga. Lembra, por exemplo, os turistas em *Torvelinho dia e noite* (1985), as companhias de *Sombra de reis barbudos* (1972) e do conto “A usina atrás do morro”, de *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959). Nesse último, uma empresa recruta funcionários prometendo-lhes bom ordenado, casa, máquina de costura para as mulheres, bicicleta para as crianças e moto para os homens. A perspectiva de melhoria financeira anima os cidadãos, no entanto, as consequências da adesão descritas pelo narrador são todas negativas: barulhos perturbadores, perseguições, assassinatos e incêndios, além da dissolução da cordialidade entre os funcionários e os não funcionários. Isso lembra a cisão geográfica de Manaraima entre os dois lados da ponte, só que aqui o elemento divisório será o morro. No geral, o conto carrega uma visão antipatizante ao desejo de progresso imediato, típico do capitalismo tardio. Ainda que se aumente a renda do trabalhador, perde-se em questão de qualidade de vida, gerando uma nostalgia, isto é, a sensação de que no passado se vivia com mais liberdade e simplicidade.

Observemos brevemente também um comentário do narrador de *Torvelinho dia e noite* sobre o ônus do aumento do turismo na cidade:

Agora os geradores de barulho funcionavam dia e noite, sem interrupção, e quando amanhecia os sinais das extravagâncias da noite eram vistos por toda parte nas garrafas vazias ou em cacos, nas peças de roupa perdidas ou largadas pelas ruas e praças, nos bêbados escornados nas sarjetas, nos portais regados de urina, no fedor cruzado de vômito, urina e fezes, no esparramo de fim de piquenique que a prefeitura não estava dando conta de limpar apesar da melhoria da arrecadação. As reclamações das famílias esbarravam na explicação de que aqueles inconvenientes eram o subproduto inevitável do progresso. (VEIGA, 1985, pp. 79-80)

Afinal, quem se beneficia com o progresso? Toda a cidade, os trabalhadores ou apenas o empregador? Essa é a pergunta que Amâncio não se faz, presumindo desde o início que a resposta será todos, ou no mínimo ele próprio. Um dos poucos que demonstram publicamente desconfiança quanto a isso é Manuel Florêncio. Ele comenta: “Engraçado. Eles [os homens] vieram trabalhar, trazer progresso, fazer o bem. Então por que ficam entocados lá longe, cercados, fechados, não se abrem com ninguém, e quando querem se distrair soltam cachorro em cima da gente?” (VEIGA, 1983, p. 40). O resto da cidade, ainda que antipatize com algumas posturas dos homens, guarda sua opinião para si.

Em *A hora dos ruminantes*, a distância entre aquilo que a linguagem denota e a realidade relativa aos forasteiros é ainda mais gritante do que em “A usina atrás do morro”. No romance, não há sequer a aparência de modernidade, representada no conto pelas motocicletas vermelhas: o serviço na tapera se faz com carroças e tração animal. Em questão de tecnologia, os homens em nada se distinguem dos manarairenses, a relação de superioridade se constrói no discurso tão somente. Quem legitima tal hierarquia são os próprios habitantes da cidade, ao se deixarem convencer de que os outros representam um sistema mais desenvolvido e, por isso, são perigosos.

Se no romance há uma tensão entre moderno e arcaico, é difícil reunir dados que apontem para um dos dois grupos como o moderno. Segundo Anthony GIDDENS (2002), pode-se chamar de modernidade a combinação destes elementos: industrialização, capitalismo, vigilância sistemática, separação de tempo e espaço (criação de sistemas globais), fichas simbólicas (o sistema financeiro, por exemplo), sistemas especializados (notável, sobretudo, na formação profissional) e reflexividade institucional (aplicação do conhecimento acumulado para planejar a organização social). Desses tópicos, o único que se relaciona à organização dos homens da tapera é a vigilância; em relação a Manarairema, essa também é bastante praticada, mas não de forma sistemática, e sim como fruto da curiosidade diante do estranho.

Se nem uns nem outros se mostram modernos, não se poderia supor que os homens representem uma falsa alteridade em relação aos habitantes de Manarairema? Essa hipótese é

levantada por Tieko Yamaguchi Miyazaki, que enfatiza as semelhanças entre os dois grupos. Segundo ela, no momento em que Apolinário encontra Neiva e Chaves na venda,

Processa-se aí um desmascaramento, o desmascaramento do outro como igual, mas que, enquanto outro, permite ao um definir-se. Só Apolinário, no entanto, é capaz de perceber o que se passa ali. Conhecendo-se a si mesmo, é capaz de anular a representação que a tapera quer interpor entre ele e a realidade, para tê-lo à sua mercê. Mas chegar a perceber isso é uma conquista e, enquanto tal, inacessível a Amâncio, que, em contraposição ao ferreiro, se submete ao controle alheio, incapacitando-se para apreender a falsidade da visão de mundo imposta. (MIYAZAKI, 1988, p. 62)

Diferentemente da professora, não usaríamos o termo falsidade para nos referimos à visão de mundo dos homens, e sim parcialidade. O sistema desses é apenas uma possibilidade entre tantas, não a única e nem necessariamente a melhor. O que os distingue dos cidadãos locais é principalmente o discurso de legitimação, uma intenção de ser moderno que não se expressa por ações, apenas por palavras. Aliás, palavras bastante imperativas, que não soam naturais ou simpáticas a seus destinatários e, por isso, mantêm-se distantes de atingir o nível do real.

Vejamos uma situação do romance que fortalece a hipótese da falsa alteridade. No primeiro encontro de um forasteiro com Geminiano, há um brevíssimo momento em que a oposição entre os dois grupos parece suspense. Segue:

— Um momento, rapaz – disse [o homem]. – Quando um burro fala, o outro pára para escutar.
 — Não entendo conversa de burro – disse Geminiano. – Com burro eu falo é com isto aqui – e mostrou o chicote erguido.
 Nessa altura o burro já tinha parado espontaneamente. O homem alisou o focinho dele, pensando. Resolveu não pegar o pão. Quem está em posição mais alta, e armado de chicote, leva vantagem. Negociou:
 — Burro é modo de falar. *É um ditado da minha terra.*
 — *Daqui também.* (VEIGA, 1983, p. 7, grifos nossos)

Outra evidência. O significado da palavra “tapera”, tantas vezes repetida para identificar os de fora, fornece um dado sugestivo de que o nível de desenvolvimento desses seja semelhante ao dos manaraienses. Segundo o dicionário Aurélio, “TAPERA [do tupi = ‘aldeia extinta’] S. f. Bras 1 Habitação ou aldeia abandonada. 2 Casa arruinada. 3 Fazenda inteiramente abandonada e em ruínas. Adj. 4 Diz-se da pessoa a quem falta um olho ou dois. 5 Bras SP Amalucado, maluco, tonto” (FERREIRA, 1999). De saída, já nos chama a atenção a origem indígena da palavra, mesmo caso do nome Manaraiema. Em seguida, devem-se notar outros dois índices de arcaísmo: referência a localidades rurais (aldeia, fazenda) e estados

decadentes (abandonada, arruinada). Essa última conotação, por seu viés negativo, também fornece uma pista sobre as possíveis intenções daquelas pessoas, isto é, ameaçar, arruinar e talvez até destruir a população da cidade.

Por fim, se tomarmos a definição regional de tapera (maluco, tonto), observa-se outra relação com o comportamento da gente de lá, a qual posa de superior, mas age de modo infantil. Dois exemplos. O primeiro se dá durante o interrogatório de Apolinário, quando um homem (Neiva) se indispõe com o companheiro (Chaves) e ameaça revelar um apelido engraçado deste. Noutra situação, quando Amâncio visita a tapera, um garoto conta ter visto adultos brincando de peteca. Independente da imprecisão do testemunho, o importante é observar que, na construção da narrativa, os homens aparecem vinculados a comportamentos pueris. Os personagens em geral parecem não reparar nisso, mas sob a perspectiva do leitor a analogia é explícita.

Chamamos a atenção, por fim, para o fato de os forasteiros serem referidos quase sempre como “os homens”. No máximo, esse sintagma nominal é substituído pelo pronome “eles”, mas não localizamos no romance outros sinônimos. Quando se diz “os homens”, mesmo fora de contexto, subentendem-se os que vivem na tapera. Nesse caso, o que são os nativos? Não são homens também? Apresentamos duas interpretações para isso: ou os manarairenses perderam o direito de serem referidos como humanos dignos – pois homem indica também um indivíduo valente e honrado de qualquer sexo – ou se trata de uma ironia. Explico melhor a segunda hipótese. O tempo todo o povo chama os de fora de “homens”, na intenção de distinguir (eles *versus* nós), mas a escolha vocabular deixa evidente que são todos iguais, todos são homens. A ironia está na cegueira daqueles que temem os outros sem se darem conta de que eles próprios pertencem à mesma espécie.

Voltando à tabela dos valores morais, é preciso explorar ali ainda dois temas essenciais para diferenciar os habitantes locais e os visitantes: o autoritarismo e o uso da violência. Acreditamos que o autoritarismo seja o traço mais característico dos homens da tapera. Eles não costumam pedir ou sugerir: ordenam, e os outros que se adaptem. Amâncio, como embaixador deles, mais de uma vez alude ao perigo de desobedecer. Contudo, a natureza desse perigo é desconhecida¹⁶, a ameaça não chega a se concretizar, pois os moradores se adéquam antes, por medo. Mais de uma vez se fala em castigo, mas não se sabe de que tipo esse seria.

¹⁶ De concreto, há apenas o relato de Pedro Afonso, que foi amarrado e jogado numa grota no quintal. Serviam-lhe a comida numa vasilha no chão, feito animal. Nesse caso, porém, não houve uma ameaça prévia, os maus tratos não têm motivo aparente.

Quanto ao uso da violência, isso não parece constituir uma prática estranha à rotina de Manarairema. Mais uma vez lembramos o procedimento de Amâncio, o valentão por excelência. Por passatempo ou efeito da embriaguez, ele costuma comprar briga com qualquer um. Esse comportamento não é punido, embora seja mal visto pelos cidadãos em geral. Num momento de irritação, ele chega a disparar tiros aleatoriamente, para espantar clientes indesejados. As pessoas desgostam, mas não se surpreendem muito com o ataque, como se aquilo fosse uma alternativa usual.

Também Geminiano, ainda que menos óbvio, possui seu lado briguento. O narrador o descreve como “manso por fora mas espinhento por dentro” (p. 9). Após ser insultado pelo vendeiro, passa a carregar uma garrucha sob a camisa, pronto para o confronto tão logo a oportunidade surgisse. Fora padre Prudêncio, que intervém para dissuadi-lo, ninguém mais repreende o desejo de vingança do fretador, pelo contrário, o apoio é geral.

Situações assim são corriqueiras num universo arcaico, no qual os homens resolvem seus conflitos pelas próprias mãos, sem recorrer a uma instituição legitimada para fazer justiça. Num único trecho do romance se alude à atuação policial: quando D. Bita ameaça “dar parte” de Pedrinho. Nesse caso há a justificativa de se tratar de uma idosa sozinha, o que não invalida esta generalização sobre a comunidade manarairense: a violência é um recurso válido quando se trata de preservar a honra – até o padre, com seu discurso pacifista abre exceção para isso¹⁷.

Já a violência sugerida pelos homens é de outra natureza, liga-se ao estabelecimento do autoritarismo. A lógica deles se resume a atacar o outro, porque eles podem (têm vontade, capacidade e legitimidade para isso), diferentes dos cidadãos, que seguem um raciocínio de agredir apenas em caso de defesa. A brutalidade originária da tapera é impessoal, visa à consolidação de poder e dirige-se a qualquer um que se opuser.

Retomando a questão dos sistemas, pode-se concluir que os homens assemelham-se aos manarairenses no aspecto do arcaísmo de sua organização (valem-se da violência como meio de solucionar problemas em vez da supremacia tecnológica e/ou do discurso racional), mas se distinguem pela atitude autoritária. A motivação alegada é moderna – a promoção do progresso a qualquer custo. Os métodos, por sua vez, demonstram mero interesse em subjugar e calar todo tipo de oposição, e não em incluir o outro numa lógica de desenvolvimento.

A chegada dos homens à cidade – fato que o título do primeiro capítulo realça – constitui o ponto de transição no sistema de vida de Manarairema. Nas palavras de Amâncio:

¹⁷ O trecho relativo encontra-se na tabela acima.

Direitos? Que direitos! Quem não deve não teme! Tudo isso já morreu. Hoje em dia não é preciso dever para temer. Por que é que você acha que eu estou aqui pedindo, implorando, me rebaixando? Eu devo alguma coisa? E você já me viu com medo algum dia? Você precisa entender que não estamos mais naquele tempo...

[...]

Quem havia de dizer que Manarairema ia mudar em tão pouco tempo... Antigamente a gente vivia descansado, sossegado, dormia e acordava e achava tudo no lugar certo, não era preciso pensar nada adiantado. Hoje a gente pensa até para dar bom-dia. O que foi que nós fizemos para acontecer isso? (VEIGA, 1983, p. 47)

Nos novos tempos, questões como honra e merecimento, conforme demonstra o discurso do vendeiro, passam para o segundo plano. Para se viver com tranquilidade, conta mais acatar as ordens recebidas e cuidar para não falhar com aqueles que detêm o poder. As pessoas não devem mais se fiar em regras de respeito compartilhadas, a tradição é substituída por leis feitas por poucos e para poucos. Engolir o orgulho e esquecer as valentias, tudo isso Amâncio recomenda. Após se aliar aos homens, ele próprio deixa de lado a brutalidade física e adota recursos verbais de persuasão, isto é, recebe um verniz de modernidade para atuar como mediador do plano pseudomodernizador dos homens, tal qual um vendedor que veste um paletó diante do cliente para reforçar a ideia de profissionalismo.

Sobre essa mudança de sistema, pode-se dizer que a cidade passa de um regime de grande autonomia dos indivíduos para outro em que o poder se concentra nas mãos de um grupo diminuto que não está preocupado com o bem estar da maioria. Qualquer estado moderno funda-se na abdicação da liberdade absoluta em prol de regras que assegurem a todos a expressão máxima da individualidade, conforme escreveram os teóricos do contrato social, como John Locke e Jean-Jacques Rousseau. Mas não é disso que se trata aqui, mesmo porque os homens não são vistos como representantes políticos da população, e sim fonte de autoritarismo desmedido e injustificado. Ao pressionar Geminiano e Manuel Florêncio a mudar suas rotinas de trabalho, por exemplo, ninguém além dos forasteiros sai beneficiado. Cabe a analogia com um estado antidemocrático, no qual o autoritarismo exerce a função de se retroalimentar, isto é, cria-se um ambiente de medo que os cidadãos não contestam para evitar represálias mais graves.

Como, afinal, resumir o sistema dos homens? Descrevemo-lo como autoritário, violento, hierarquizante, aspirante à modernização, mas também arcaico e falho em seus métodos de persuasão. Por outro lado, o sistema da população em geral (há variações sutis entre os sujeitos, como ocorre em qualquer coletividade) preza a autonomia e a equidade. Exceto por um ou outro personagem, o procedimento dos nativos é pacífico, a ponto de se confundir com passividade, contudo, o uso da violência se legitima para defesa da honra,

pedra angular dessa moral. Concomitante, há um deslumbre pelo modo de vida do forasteiro, que ora se revela explicitamente, ora se oculta sob um comportamento hostil.

A oposição entre tapera e Manarairema, tal qual a esquematizamos no parágrafo acima, lembra muito a de certos colonizadores em relação às colônias, especialmente o caso de Portugal e Brasil. Atualizando a analogia, encontraríamos semelhanças com vários outros regimes políticos brasileiros, como o Império, a Regência, a República Velha e as ditaduras varguista e militar. Em qualquer um desses sistemas, nota-se grande concentração de poder nas mãos de uma elite, que, apesar de sua inabilidade administrativa, prometia equiparar o Brasil ao que havia de mais moderno no seu tempo. Por mencionar tais períodos de nossa história não queremos sugerir que Veiga se inspirasse em um desses especificamente para escrever este romance, mas sim em todos eles em conjunto, no que possuem de mais genérico. As obras do autor goiano, e esta em especial, oferecem um material literário fértil para refletir sobre a autoimagem do brasileiro nos últimos dois séculos, principalmente a sensação de inferioridade em relação aos países onde o capitalismo se estabeleceu mais precocemente.

Se tomarmos *A hora dos ruminantes* sob o aspecto alegórico, veremos que se reencena o mesmo jogo político de praticamente toda a história brasileira: a intervenção de um poder centralizador que ignora os direitos humanos mais básicos com o intuito de fazer o país alcançar um patamar mundial, o capitalista. Em suma, Manarairema corresponderia a uma cidadezinha alheia a esse processo, onde ainda se pratica o mercantilismo, enquanto os homens representam uma vertente nacional, geralmente os setores mais próximos ao governo, que se escandaliza com o atraso e valida quaisquer métodos que o suprimam.

No romance, não se critica o desejo de modernização em si – tanto é que até Manuel Florêncio, principal porta-voz da desconfiança em relação aos homens, uma hora cede: “você diz que eles estão trabalhando e que no fim nós todos vamos lucrar. Então eu acredito e fico esperando” (p. 40) –, mas sim a inépcia com que se tenta introduzi-la. Numa entrevista, Veiga já deixou clara sua opinião sobre a política brasileira de longo prazo: “Somos uma nação que se especializou em perder oportunidades. [...] Nem é questão de corrupção, que há muita. Corrupção a nação aguenta, e existe no mundo inteiro, em maior ou menor grau. É incompetência mesmo, e muito desrespeito pelos direitos do povo” (SOUZA, 1987, pp. 169-170).

No quadro ideológico formulado esteticamente em *A hora dos ruminantes*, haveria ainda uma terceira força em jogo? Os dados nos levam a crer que sim, afinal, a divisão em dois é muito simplista, quase maniqueísta, parece não se aplicar a esta narrativa, que se estrutura de modo esparso (vários núcleos destacados, nenhum herói evidente, nenhum vilão

nomeado). A divisão geográfica existe – sendo a fronteira representada pela ponte –, mas não se sabe ao certo o que existe do lado de lá. A descrição que fizemos na primeira seção explicita que praticamente só há informações de uma das bandas, a do núcleo da cidade.

Supondo, então, que haja este terceiro vetor, não tão explícito quanto os outros dois, como ele se expressa? Nossa hipótese é de que ele se localiza na instância narrativa, que acompanha de perto a perspectiva de Manarairema, sem, no entanto, fazer parte dela – daí outra diferença em relação ao romance de Camus, *A peste*. A voz do narrador veigueano usa um tom muito semelhante ao do autor na entrevista que acabamos de citar, isto é, rejeita a proposta de modernização nos termos como é proposta pelos homens, mas também ironiza o conformismo da população, que já vinha de antes da ocupação da tapera, aliás. Por ora, vamos deixar essa hipótese em suspenso para a retomarmos e desenvolvermos melhor no terceiro capítulo desta monografia.

1.5 COLETIVIDADE E ESPAÇO

Este ponto da discussão se desenvolve sobre um tópico central para nosso estudo: a relação indivíduo-coletividade. Manarairema, ainda que tratada como um indivíduo único nos momentos em que se emprega a prosopopeia, representa essencialmente um conjunto de seres, isto é, a população que a povoa. O romance destaca toda uma comunidade em vez de um único herói ou um grupo reduzido de indivíduos, fato que aponta para o caráter arcaico ou tradicional daquele povo. Afirmamos isso com base na ideia corrente nas ciências sociais de que a identidade coletiva predomina em organizações mais primitivas, enquanto a ascensão do indivíduo liga-se à modernidade.

É inerente ao ser humano, semelhante a tantas espécies, buscar a convivência de seus semelhantes. A família é o núcleo mais primitivo, imperativo para a sobrevivência da espécie devido à longa duração da infância, que exige cuidados parentais. Outros fatores reforçam a união em grupo, ressalta Bertrand Russel, como a lealdade a um líder, a unidade de credo e, sobretudo, o temor a inimigos comuns. “Sempre que transpomos os limites da família é o inimigo externo que proporciona a força coesiva. Em épocas de segurança podemos dar-nos ao luxo de odiar o nosso próximo, mas em épocas de perigo precisamos amá-lo” (RUSSEL, 1956, p. 18).

A espécie humana tem se organizado coletivamente desde sua origem, enfatiza Norbert Elias em *A sociedade dos indivíduos* – ao contrário do que sugere o mito criacionista judaico-cristão, no qual um único homem, Adão, seria o ponto de partida para o povoamento

do planeta. Todos nós nascemos no seio de um grupo e devemos às relações sociais que experimentamos as marcas que nos fazem percebermos como indivíduos, a começar pela linguagem. A interdependência entre pessoas atua em toda e qualquer sociedade, mesmo nas que primam pela originalidade de seus membros. Não se trata, portanto, de se classificar o papel de um membro dentro de determinado grupo apenas em termos de “nós” ou “eu”. As duas perspectivas convivem, o que varia é a predominância de uma tendência sobre a outra.

O “*cogito ergo sum*” de René Descartes marca o momento em que a balança começa a pesar mais para o “eu” em muitas sociedades ocidentais. O filósofo construiu seu discurso de percepção da realidade todo baseado na autoconsciência. Segundo ele, não se poderia ter certeza a priori da existência de nada externo ao homem, uma vez que os sentidos são enganadores. Seu primeiro passo foi colocar todo conhecimento em dúvida, o que lhe possibilitou concluir que ao menos ele próprio deveria existir, dado que duvidava. Apesar de ter ignorado o fato de a linguagem que lhe possibilitou formular esse raciocínio pressupor um plano de fundo coletivo indissociável, esse foi o nascimento oficial do sujeito moderno, o qual coloca o “eu” como referencial para as demais coisas.

Do ponto de vista literário, a noção de indivíduo moderno é fundamental para o estabelecimento de uma forma de expressão como o romance. Principalmente a partir do século XVIII, quando esse gênero ascende, grande parte dos heróis retratados se sente descolada de seu meio. Tematicamente, tais narrativas se diferem de modelos anteriores, porque versam menos sobre ações e mais sobre dilemas pessoais, em especial um: o sofrimento de não estabelecer laços significativos com outrem. A incomunicabilidade é uma questão recorrente à literatura moderna. “A repercussão alcançada por esse tema, particularmente no século XX, sugere que não estamos preocupados, aqui, com um problema isolado e individual, mas com um problema do *habitus*, um traço básico da estrutura de personalidade social das pessoas da era moderna” (ELIAS, 1994, p. 165).

No entanto, deve-se atentar para este fato: as sociedades não se desenvolvem no mesmo ritmo e nem passam pelas mesmas etapas obrigatoriamente. Mesmo na atualidade, nomeada por muitos como pós-modernidade ou modernidade tardia, convivem grupos altamente individualizados – em que a obtenção de sucesso profissional é a máxima aspiração de um membro – e grupos que priorizam a experiência coletiva.

Tendo isso em mente, pensemos no caso específico de Manarairema. Ainda que predomine a identidade coletiva, conforme já apontamos em mais de uma circunstância, a cidade não necessariamente remete a um passado remoto. A instauração da modernidade não é uniforme, e mesmo nas nações que a abraçaram voluntariamente resistem ilhas de

conservação de práticas arcaicas, sendo o Brasil exemplar disso, como expôs Euclides da Cunha tão bem n'*Os sertões*. Queremos dizer com isso que a organização de Manarairema é arcaica ou tradicional, mas não necessariamente antiga.

O apagamento de marcas temporais, característico de Veiga nessa e em outras obras, contribui para que a narrativa possa ser lida sob a perspectiva de vários recortes históricos e, assim, ganhar inúmeras ressignificações. Não à toa, parte da crítica refere-se aos textos literários do autor goiano como apólogos. Aqui nós não entraremos nessa discussão classificatória para não nos afastarmos de nosso objeto de estudo, tomaremos *A hora dos ruminantes* simplesmente por romance, tal qual têm feito as diversas edições desse livro.

O espaço em que a narrativa se passa reforça o caráter coletivo dessa comunidade. Questões importantes são tratadas nas ruas, na venda, na estrada, na ponte etc., sob o testemunho de quem estiver passando. No ambiente doméstico, o conteúdo das conversas não se altera, e mesmo aí os curiosos têm livre acesso – já dissemos que a noção de privacidade inexistia em sociedades arcaicas. Por exemplo, o namoro de Pedrinho e Nazaré. Todos observam os dois, e as críticas lhes chegam tanto pelo chefe do rapaz (trabalho), como pela madrinha da moça (família) e por estranhos na rua (sociedade). Ou seja, em Manarairema não há divisão entre essas esferas, age-se exatamente igual dentro e fora de casa.

Quando, porém, os homens começam a impor seu sistema à cidade, a organização do espaço desta também se transforma. As ruas passam a pertencer aos bichos, e os humanos se recolhem em suas moradias. Como motivo para a clausura, alega-se a segurança, o que não diminui a humilhação que todos experimentam. Comenta-se o caso de um homem que se revolta com isso, sai esmurrando bois e acaba imprensado. Referem-se a ele como louco, mas não seria loucura maior aceitar a prisão domiciliar sem ter cometido qualquer crime para merecê-la?

Acompanhemos a gradual redução do espaço durante as invasões. Primeiro chegam os homens e restringem o acesso à antiga chácara de Júlio Barbosa. A cerca de arame farpado deixa a proibição bastante explícita. A seguir, eles se apossam da venda de Amâncio e expulsam os clientes dali quando bem entendem. Depois vêm os cachorros, que se instalam por todos os lugares, inclusive dentro das casas. São os proprietários que mudam a rota de trânsito – “as pessoas passavam na ponta dos pés para não acordá-los, muita gente entrava e saía de casa pelas janelas ou dando volta pelos fundos para não passar por cima deles” (p. 37). Por fim, surgem os bois, sabe-se lá de onde, enormes, pregados no chão.

A princípio, as famílias ainda se postam nas varandas e nas janelas, mirando a movimentação externa, fazendo vigílias e planos de libertação. Então, as janelas se fecham,

num isolamento completo, a escuridão prevalece. Algumas mães guardam os filhos no forno, “único lugar da casa que poderia oferecer alguma segurança” (p. 85). O quadro é bizarro, beira o absurdo e o grotesco. Enfatizamos: o espaço a que alguns têm direito é o de um forno, não muito diferente daquele ocupado por um pedaço de carne pouco antes de ser devorado.

No estágio final das invasões, a imagem da prisão domiciliar ganha destaque. O narrador descreve que os cidadãos viviam “como prisioneiros em suas próprias casas” (p. 88) e “compreendiam que Manarairema estava condenada” (p. 89). Interessante observar ainda que, na delegacia da cidade, havia um único preso, Joaquim Rufino, e as condições de vida dele em nada se distinguem da dos demais moradores.

Ao tomar as ruas e encurralar os manarairenses dentro de casa, parece-nos que o objetivo maior da ação dos homens não é matar ou torturar, embora esses sejam efeitos colaterais, e sim isolar. Vetar o contato dos indivíduos entre si para dissolver a organização coletiva e enfraquecer a identidade social: as invasões são um atentado não só à liberdade pessoal de ir e vir, mas ao sistema de vida daquelas pessoas. Elas já não podem se reunir nas vias, nem observar e comentar os acontecimentos da cidade. A nova ordem impõe que cada um zele por si, praticamente um individualismo implantado à força.

Nessa situação, toda a comunidade torna-se um alvo constantemente localizado, tem-se certeza de que cada qual está dentro de casa, imobilizado, o que facilita a vigilância sobre a cidade. “Aqueles que não tiveram a prevenção de fechar as janelas logo no início – a maioria – agora eram obrigados a viver e fazer tudo observados por dois, três pares de olhos bovinos” (p. 85). O quadro lembra o panóptico, projeto arquitetônico criado por Jeremy Bentham no final do século XVIII para baratear o sistema penitenciário. A ideia consiste em erigir uma torre de vigilância diante das celas dos prisioneiros, sem que estes, por sua vez, consigam ver se há guardas ali dentro – as janelas estão encobertas com persianas. Não sabendo quando são vigiados, os condenados se submetem por conta própria à disciplina, dispensando a necessidade de haver muitos carcereiros a postos o tempo todo.

O que os homens talvez não previssem era que a cidadezinha seria menos dócil e combateria o isolamento imposto. Apesar do desânimo geral, meninos aprendem a andar sobre os bois e passam o dia todo nessa atividade, distribuindo notícias e provisões entre as casas. O trabalho é difícil e perigoso, muitos caem e morrem esmagados, mas as crianças continuaram agindo enquanto têm forças. Esse foi um ato de resistência fundamental, pois rejeita o isolamento das pessoas e cria um modo para mantê-las unidas e solidárias.

Por fim, a cidade é liberada e os homens partem. Geminiano desconfia de que o fizeram por medo dos manarairenses. Por mais passivos que estes tenham sido durante a

maior parte do romance, quando estão próximos da morte, eles se apegam ao espírito de comunidade. Não demonstram mais interesse pelos visitantes, sequer falam neles. A atitude dos cidadãos indica que prefeririam minguar sozinhos, mas com dignidade, a pedir ajuda aos forasteiros. O único personagem a quem se apela na hora da dificuldade é o padre, que ironicamente ignora o pedido. Isso deixa claro que, naquela situação limítrofe, apenas Manarairema poderia salvar a si própria. Dito desta forma, os nativos podem parecer heroicos, mas na prática a resistência se dá silenciosa, quase inconsciente e, justamente por isso, sincera e convicta. Possivelmente foi a perseverança da gente comum que assustou os invasores, privados da antiga certeza de que tudo tem seu preço¹⁸.

Em oposição ao afunilamento do espaço, a vitória dos nativos é representada pela reocupação integral de Manarairema pela coletividade. Cidadãos saem de casa, aliviados, exultantes e se reúnem em torno de uma fogueira. Ali crianças e adultos sentam próximos, compartilham carne e bebida, sem separações nem cercas.

A confraternização no espaço natural, aberto, abarca não só a região vertical do ar purificado, mas igualmente a região inferior, da lama, do esterco, da urina de bois. Curiosamente, dentro desse cenário, a confraternização tem como ponto central uma fogueira acesa pelas crianças e em que se assam cordas de língua. O calor físico, exterior, do fogo, é complementado pelo calor da bebida alcoólica, fogo líquido. Instala-se assim um quadro mítico em que a alegria geral humana se misturam o ar purificado, a terra amolecida pela água, o fogo que dá energia e transforma os alimentos, e o excremento fecundador. (MIYAZAKI, 1988, p. 66)

Miyazaki ressalta o lado mítico do quadro, a reintegração do homem aos elementos naturais vitais: água, fogo, terra, ar. Para ela, a retomada do espaço representa a recuperação de uma relação primitiva com o mundo, cíclica, na qual início e fim se conectam. O elo se resume na imagem do excremento fecundador (morte e vida). A essa leitura, acrescentamos a ideia de que o homem, ao se reconhecer na terra natal e nos concidadãos, enxergando-se como membro ativo de uma coletividade, resgata sua unidade. Parece-nos que, no mundo criado por Veiga, a tradição ainda tem um papel importante e não pode simplesmente ser descartada sem que, com isso, também se perca algo precioso ao ser humano: uma identidade do eu no outro, em nós. O romance nos motiva a refletir sobre aquilo que sacrificamos em nome da crença no progresso e, pior, devido à covardia.

¹⁸ Assim o povo descreve o proceder dos homens: “Nessa marcha, amanhã um de nós está sossegado em casa, descansando na rede, entra um estranho porta adentro e sem dar bom-dia vai dizendo sua casa me agradou, vou ficar com ela, está aqui o dinheiro, trate de ir retirando os seus badulaques, ou então deixe aí que eu pago também e mando jogar fora” (VEIGA, 1983, p. 10).

1.6 MUNDO SEMIURBANO

Durante este capítulo, tentamos descrever Manarairema e seus habitantes a fim de compreender que tipo de cidade é essa e o que ela nos diz sobre o jogo ideológico encenado no romance. Para completar o mosaico da nossa argumentação, falta ainda definirmos qual é o estágio de urbanização com o qual estamos lidando. Decerto não se trata de uma metrópole, tampouco de um vilarejo. Entre um extremo e outro, há uma ampla zona cinza na qual devemos localizar nosso objeto de estudo.

Ao traçar um panorama da obra de José J. Veiga, Samira Youssef Campedelli o aproxima da vertente regionalista da literatura brasileira. Ele teria seguido a trilha aberta por escritores como Euclides da Cunha, Simões Lopes Neto, Monteiro Lobato, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.

O mundo que J. J. Veiga traz para as páginas de seus livros retrata bem esse povo das “cidades miúdas”, como ele fala. Povo que ainda não foi atingido em cheio pela dita civilização moderna e sequer ouviu falar em capitalismo. E, paradoxalmente, trabalha para ele: é esse povo que toca os latifúndios, planta a terra, tange o gado. (VEIGA, 1982, p. 95)

A pesquisadora possui o mérito de assinalar na obra de José J. Veiga um aspecto além do fantástico, fugindo do que a maioria dos críticos tem feito. A nomenclatura “cidades miúdas” é bastante fértil para nossa investigação, pois respeita as nuances de uma cultura que não é de todo rural, mas também não se inseriu ainda na ordem capitalista.

Por outro lado, como viés negativo do referido ensaio, acreditamos que ele enfatiza a imagem do sertão desproporcionalmente. Em *A hora dos ruminantes*, pode-se até supor que Manarairema se localize numa área sertaneja, mas isso não é dito explicitamente. Ainda que o fosse, a ação se passa toda dentro da cidade, de modo que o sertão está fora das fronteiras do narrado, numa zona tão externa e ignorada quanto a da cidade grande. Perspectivas semelhantes ocorrem em *Sombras de reis barbudos* (1972), *Os pecados da tribo* (1976), *Torvelinho dia e noite* (1985) e *O relógio Belisário* (1995). Entre os romances, os únicos explicitamente ambientados no sertão são *Aquele mundo de Vasabarro* (1982) e *A casca da serpente* (1989) – e ambos o fazem durante poucas páginas: o primeiro num *flashback* e o segundo numa situação inicial que logo se acomoda de outra forma. Logo, o espaço mais retratado por Veiga é o da cidadezinha, que se projeta quase como um universo autossuficiente. Daí a nossa opção inicial pela palavra “ilha” para descrever Manarairema.

Outro ponto polêmico na exposição de Campedelli é o uso do termo “regionalismo”. Já na década de 1970, J. H. Dacanal questionava a validade da expressão “literatura regionalista” – não o valor das obras assim classificadas, mas a categoria em si. Qual é o propósito de se chamar regional um tipo de literatura que floresceu em praticamente todo o país? Por que considerá-la como a produção periférica e não a central no panorama literário brasileiro?

Dacanal situa o surgimento dessa nomenclatura no século XIX, quando vários escritores notáveis abordaram o mundo agrário em suas obras, a saber: José de Alencar, Bernardo Guimarães, Visconde de Taunay etc. Ainda que o cenário rural fosse o pilar da economia brasileira, portanto nada mais esperado do que ficcionalizá-lo, a elite letrada da época não aprovou ver seu país retratado de uma forma que considerava rebaixada, divergente da literatura produzida nos grandes centros mundiais. Se mestres daquela época, como Honoré de Balzac, escreviam sobre o meio urbano, essa ambientação era tida como universal. O que fugisse desse padrão era marginal. Assim, parte expressiva da literatura brasileira, não sendo urbana, recebeu a nomenclatura redutora de regionalista.

Esse debate, segundo Dacanal, era só uma fração de outro maior: o Brasil deveria assumir sua identidade colonial ou aspirar a uma identificação com o colonizador?

É evidente que a discussão colocada nestes termos jamais poderia encerra-se, pois para tanto seria necessário que o colonizado encontrasse e reivindicasse sua identidade. Ora, no momento que isto acontecesse ele deixaria de ser colonizado e se consideraria tão universal quanto o colonizador. (DACANAL, 2002, p. 97)

Mas isso levaria quase um século para acontecer, e ainda não plenamente, no plano literário brasileiro. Referimo-nos, por exemplo, à geração de 1930, que amadurece e expande os manifestos da Semana de Arte Moderna, incorporando ao seu projeto artístico a explicitação das contradições e mazelas nacionais.

É preciso atentar para a complexidade da relação entre a província e a metrópole – existe uma tensão entre as duas esferas que nem sempre é evidente. Vejamos como isso se dá em um exemplo literário. Num ensaio sobre Eça de Queirós, Antonio Candido analisa o limiar entre campo e cidade, apontando o destaque do ambiente rural nas obras mais maduras do autor português. De acordo com o crítico brasileiro, o século XIX não fornecia material para um romance genuinamente urbano, já que a civilização ainda se ligava fortemente ao meio rural. Especialmente em Portugal, o mais provinciano dos países da Europa Ocidental, “a cidade era ainda um prolongamento campesino, forcejando por opor-se à origem, por afirmar

características próprias, hauridas no exemplo da civilização capitalista do comércio” (CANDIDO, 1971, p. 48). A interpretação de Candido para as transformações da obra de Eça é a seguinte: o escritor da fase jovem, entusiasta do esclarecimento e opositor da sociedade rural, a qual associava a atraso e ignorância, na maturidade cede ao fato de que não havia em seu país uma civilização urbana solidificada e acaba por incluir em sua obra aquele ambiente antes rejeitado. Não que ele aceite o campo como um ambiente valoroso, mas ao menos reconhece sua existência.

Em *A hora dos ruminantes*, também se configura um desejo de atingir o padrão civilizado, similar ao dos personagens provincianos de Eça de Queirós, considerando as devidas particularidades, dadas as distâncias temporais e espaciais entre os dois autores. A esperança de se beneficiar do progresso prometido pelos de fora é o principal motivo de simpatia de Amâncio pelos homens. E ele não está sozinho na adesão: outros manarairenses também se deslumbram com as novidades. Muitos copiam os forasteiros, como se esses fossem melhores, um modelo a ser seguido. Havia até quem se esforçasse para ingerir as comidas dos homens, exóticas na região e desagradável ao paladar local, como orelha de pau, broto de bambu, umbigo de bananeira e queijo bichado.

Diante desse fato, o narrador comenta: “Pensando bem, só as crianças de Manarairema é que estavam refugando as novidades trazidas pelos homens da tapera. A gente grande era cheia de prudências, de conveniências, de esperanças de vantagens, ou então de simples medo” (p. 82). Esse excerto expõe a complexidade da situação. Já falamos da violência como fator de coação dos homens e agora aparece outro fator para a submissão dócil da cidade: a ambição de seus habitantes.

O que os cidadãos cobiçam obter dos homens, afinal? O entusiasta Amâncio Mendes nos fornece uma pista: “Se todo mundo aqui fosse como eles, Manarairema seria um pedaço de céu, ou uma nação estrangeira” (p. 25). Interessante escolha vocabular. Céu (sinônimo de paraíso, símbolo de máxima bonança para um cristão) e nação estrangeira são postas no mesmo patamar, inclusive com leve vantagem para essa última. Isso vem ao encontro daquela concepção que já expusemos, a de que o oriundo de fora parece superior ao local, em outras palavras, explicita-se um “complexo de vira-latas”, termo tão oportunamente cunhado por Nelson Rodrigues numa crônica esportiva homônima¹⁹ publicada em 1958.

Quando discutimos a diferença de sistemas, faltava este dado para visualizarmos o quadro completo: quando os homens impuseram seu sistema a Manarairema, nem todos

¹⁹ Esse texto foi posteriormente organizado por Ruy Castro e se encontra na seguinte edição: RODRIGUES, Nelson. *À sombra das chuteiras imortais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

julgaram a mudança ruim, muitos a apoiaram voluntariamente. Na invasão dos cachorros, por exemplo, a maioria agradava os bichos, ciente de que esses vinham da tapera. “Qualquer cachorro pelado, sujo, sarnento, contanto que fosse estranho, encontrava quem o elogiasse por qualidades que ninguém via mas que todos confirmavam. Era uma grande vantagem ser cachorro estranho em Manarairema naqueles dias” (p. 37). Percebe-se aí a fina ironia do narrador quando se enaltece um grupo não por suas qualidades, mas por representar certo ideal – no caso, “ser de fora”.

Mesmo personagens não partidários dos homens adotam um discurso de superioridade em relação ao campo. Isso se nota quando Apolinário diz à esposa: “Não tem cabimento uma coisa dessas, Serena. Então a gente vai *se enfiar* num racho no meio do mato a troco de quê? *Não matei ninguém, não furtei*. E também não gosto de roça, você sabe que não gosto” (p. 54, grifos nossos). As expressões destacadas corroboram uma visão do campo como lugar sem lei, para onde fogem aqueles que não conseguem se adequar às regras civilizatórias.

Outro exemplo, desta vez na voz do narrador: “Manuel sentou-se num saco de milho, levantou uma perna para baixar a barra da calça, depois a outra; não queria ficar parecendo roceiro” (p. 99). O fato é que ele vive num lugar onde é necessário levantar as calças para não sujá-las de barro. Disfarçar essa marca no vestuário diante dos concidadãos não muda o fato de que a cidade deles possui vias em condições semelhantes às da roça.

Mesmo assim, os manarairenses não se identificam como rurais e rejeitam qualquer ponto de aproximação com essa cultura, embora haja pastos bem ao lado de suas casas. Para o leitor vindo de uma metrópole, pode parecer que esses personagens são cegos para a própria condição, mas quem já viveu em cidade pequena sabe que há uma divisão bem nítida entre aqueles que moram no perímetro urbano e os que vivem na roça propriamente²⁰. Um habitante da província pode até admitir sua localização interiorana e a desvantagem em relação a uma capital, mas preserva ao menos o orgulho de se distinguir dos que moram em sítios, esses sim totalmente isolados da sociedade e com acesso restrito a serviços básicos como escola, hospital, comércio etc.

Raymond Williams, ao estudar o binômio campo/cidade em diferentes recortes da literatura inglesa, concluiu que, embora esses termos possam carregar algumas conotações mais ou menos constantes no imaginário popular, as ideias relativas a eles tendem a variar conforme a época e a classe em que se originam. A título de ilustração, se hoje relacionamos a

²⁰ Uma expressão comum no interior do Paraná é “ir para a cidade”, usada por sítiantes quando visitam a parte mais urbanizada do município em que vivem.

cidade à ordem capitalista, não podemos esquecer que outrora o capitalismo se desenvolveu a partir da economia rural inglesa.

O olhar histórico é uma ferramenta essencial nesse tipo de pesquisa, de modo que cada análise diz respeito apenas à cultura e ao período observados. Williams estudou especificamente a Inglaterra, mas, na conclusão, faz uma reflexão generalizante que podemos aproveitar para nossa própria investigação: “as ideias a respeito do campo e da cidade têm conteúdos e desenvolvimentos históricos específicos, mas também está claro que, em determinados momentos, elas representam formas de isolamento e identificação de processos mais gerais” (WILLIAMS, 2011, p. 474). Trouxemos essa afirmação como gancho para aprofundar nossa investigação, pois, olhando para *A hora dos ruminantes*, somos levados a nos questionar: que processos gerais estão por trás das representações de campo e cidade desenvolvidas nessa narrativa?

A partir dos excertos que temos analisado até aqui e daquilo que já discutimos nas seções anteriores, parece-nos que figura como plano de fundo para escrita do romance a questão da dependência cultural. O conceito ganhou corpo nas discussões dos círculos intelectuais latino-americanos no início dos anos 1960, período marcado pelo fracasso da política desenvolvimentista. Essa linha de pensamento entende que, nos países dependentes,

a superestrutura ideológico-cultural não nasce da teia de relações sociais mas é imposta de fora, do centro. Contudo, esta imposição, como se viu, é aceita de dentro nas sociedades periféricas caracterizadas por uma cultura de prolongamento. Exatamente ao aceitarem-na é que as sociedades (elites) latino-americanas manifestavam seu ser dependente a que correspondia, na infra-estrutura econômica, seu papel periférico e secundário (mas nem por isto menos imprescindível ou menos necessário para as economias centrais) na expansão do capitalismo europeu/ocidental, ou seja, do Estado burguês anglo-francês. (DACANAL, 2002, p. 126)

Lendo com bastante atenção, a explicação acima soa familiar. Impor de fora, aceitar de dentro, ser economicamente secundário, expansão do capitalismo – esses termos permeiam nossa interpretação anterior para a relação entre os nativos e os homens da tapera. Estes representam, a nosso ver, não a instância estrangeira desenvolvida, e sim alguma facção nacional que acredita na corrida para equiparar o Brasil às nações centrais – afinal, já defendemos a possibilidade de os visitantes não serem tão diferentes dos manarairenses. E aqui o comentário de Amâncio ecoa: Manarairema, claramente desempenhando a posição de subdesenvolvida, poderia se assemelhar a uma nação estrangeira se trabalhasse para isso. Supõe-se aqui que os estrangeiros vivessem melhor e se admite o desejo de igualação.

Dacanal defende a tese de que a sociedade dependente é duplamente fragmentada, nos sentidos vertical e horizontal (cf. TABELA 2). O esquema por ele traçado tem quatro segmentos. Os dois superiores são os grupos dominantes: o Interior I, caracterizado pela produção agrícola voltada para a exportação, e a Costa, que engloba centros urbanos mercantil-capitalistas. Os dois inferiores são os grupos dominados, a sociedade marginal ou contradependente. Dividem-se também em rural, a sociedade arcaica que se baseia na agropecuária de subsistência, e urbano, conjunto marginal bastante heterogêneo que abriga serviços rurais e urbanos, vadios, artesãos, burocratas de baixos escalões etc.

TABELA 2 – FRAGMENTAÇÃO CULTURAL DAS SOCIEDADES PERIFÉRICAS LATINO-AMERICANAS

Grupos dominantes	Interior I	Costa
Grupos dominados	Sociedade marginal rural	Sociedade marginal urbana

FONTE: Adaptado de DACANAL (2002)

Ainda de acordo com Dacanal, essa estrutura teria sofrido transformações com a Revolução de 30, a qual se caracterizava pela tentativa de eliminar a fragmentação vertical. Essa foi uma estratégia de homogeneização modernizadora que acabaria com os dois grupos inferiores, sendo o Estado o mediador do processo. Em outras palavras, propôs-se uma política desenvolvimentista. Acreditava-se que a modernização traria autonomia ao país, mas depois se descobriu que só contribuía para fortalecer os laços de dependência em relação ao estrangeiro, dado o imperativo de imitar a política dos centros.

Na década de 1960, muito se falou e teorizou sobre a dependência. Entretanto, façamos um breve parêntese: intelectuais mais atilados, como Euclides da Cunha, já abordaram esse tema com antecedência à maioria, como se observa neste excerto de sua obra maior, *Os sertões*:

Vivemos quatrocentos anos no litoral vastíssimo, em que palejam reflexos da vida civilizada, tivemos de improviso, como herança inesperada, a República. Ascendemos, de chofre, arrebatados na caudal dos ideais modernos, deixando na penumbra secular em que jazem, no âmago do país, um terço da nossa gente. Iludidos por uma civilização de empréstimos, respingando, em faina cega de copistas, tudo o que de melhor existe nos códigos orgânicos de outras nações, tornamos, revolucionariamente, fugindo ao transigir mais ligeiro com as

experiências da nossa própria nacionalidade, mais fundo o contraste entre o nosso modo de viver e o daqueles rudes patrícios mais estrangeiros nesta terra do que os imigrantes da Europa. Porque não no-los separa um mar, separam-no-los três séculos. (CUNHA, 2000, pp. 208-209)

Findo o parêntese, voltemos a tratar da década de 1960. Nesse período, o capitalismo brasileiro se consolidava como monopolista, isto é, nossa economia era invadida pela participação de nações desenvolvidas, que atuavam por meio de grandes companhias e financiamentos. A burguesia nacional se aliou à estrangeira num pacto de duplo benefício – garantia a dependência do Brasil em relação aos países centrais e a dominação da burguesia brasileira em nível local.

A particularidade desse esquema, segundo Florestan Fernandes, é que ele exige alto grau de estabilidade política, algo que só uma democracia restrita poderia oferecer. “Sem estabilidade política não há *cooperação econômica*’, eis a nova fórmula ideal do comportamento econômico ‘racional’, que se impõe de fora para dentro, exigindo das burguesias e dos governos pró-capitalistas das nações periféricas que ‘ponham a casa em ordem’” (FERNANDES, 2005, p. 297, grifos do autor). Daí a classe dominante apoiar, ou no mínimo não contestar, o golpe de 1964, encarando-o como solução necessária à expansão capitalista.

De que forma estabelecemos o diálogo de *A hora dos ruminantes* com esse contexto? Conforme escreve Campedelli, Veiga trata da cidade pequena, sociedade ainda desconhecadora do capitalismo pleno. Manarairema não é exceção. As relações de trabalho ali praticadas são pré-capitalistas, não estabelecem concorrência, lucro ou salário. A venda de Amâncio ilustra isso: ele dorme no quartinho dos fundos, vende fiado para os amigos, distribui víveres e mantém a loja em funcionamento no horário que lhe apraz. Num episódio insólito, o vendeiro se irrita com o volume da freguesia e encerra o expediente antecipadamente, dizendo: “Já fechei. Não vou vender tudo num dia” (VEIGA, 1983, p. 27). Diante da insistência da multidão, ele atira contra os clientes (!) para espantá-los. Também Manuel Florêncio e Apolinário realizam serviços artesanais e produzem por encomenda. Aparentemente não se visa ao lucro.

Não é demais repetir a conclusão a que já havíamos chegado: esse é um sistema arcaico. Na tabela de Dacanal, Manarairema ocuparia a porção inferior, justamente aquilo que o governo militar brasileiro combatia. Mas se deve enfatizar que esse era um combate em vão, pois o projeto de modernização não suprimiu o arcaico. O resultado é este Brasil que temos até hoje, isto é, um país em que extremos convivem de modo inseparável. Essa mesma leitura

também é apresentada por Edvaldo BERGAMO (2011, pp. 77-78): “Os principais dilemas nacionais permanecem na narrativa de Veiga como contradição não superada de uma história pátria feita de obstáculos intransponíveis, concretizados em dicotomias persistentes como o rural e o urbano, o litoral e o sertão, o regional e o universal”.

Pensava-se que, para o Brasil – suposição que se pode estender a outros países latino-americanos – conseguir se adequar aos novos tempos, lugares tão vinculados ao passado, sendo a fictícia Manarairema exemplar dessa configuração, deveriam desaparecer. Veiga recria esse processo esteticamente quando pinta toda uma cidade debaixo das patas de bois. Atenção aos detalhes da imagem. Não se trata de touros, animais violentos, mas bois, símbolo de passividade e sacrifício. A modernização periférica não se implanta por violência escancarada, mas bovinamente: chega sorrateira e, sem nada explicar, ali se instala. Depois disso, se esperaria que tudo ficasse diferente, renovado. No entanto, pouco ou nada acontece, afinal, aqueles que chegam não são tão diferentes do que já estavam lá – todos ruminantes no aguardo de quem os guie.

Outro dado interessante em *A hora dos ruminantes* relativo ao motivo bovino é um personagem secundário chamado Dr. Nelório de Moura. Esse é mais um dos tantos nomes incomuns inventados por Veiga, entretanto, a fonte de inspiração é evidente: a palavra “nelore”, que designa uma raça de boi de corte. Dr. Nelório é descrito como um homem com “duas mortes nas costas” (p. 11), mas de temperamento sossegado e respeitado em Manarairema. A trajetória de impunidade diante do delito publicamente conhecido remete a uma ordem arcaica, na qual as questões de honra, mesmo que envolvam assassinatos, são resolvidas entre as famílias, sem interferência de uma justiça institucionalizada. Aqui o boi se relaciona explicitamente ao passado rural.

Esse universo antigo, povoado por coronéis e jagunços, também é amplamente retratado na obra de um dos maiores nomes da literatura brasileira, Guimarães Rosa. O caso do Dr. Nelório lembra, por exemplo, “A hora e a vez de Augusto Matraga”, conto sobre um criminoso que se retira de sua cidade e reconstrói alhures uma vida honrada, sem que lhe cobrem paga pelos erros anteriores. Isso tende a desaparecer no mundo moderno, onde existe um poder legitimado para julgar e punir os crimes imparcialmente. Porém, como a modernidade não é realidade concreta em várias partes do Brasil, situações desse tipo ainda ocorrem eventualmente. Dr. Nelório é o vestígio dessa ordem arcaica que custa a se dissipar.

Não podemos deixar de mencionar outro animal fundamental em *A hora dos ruminantes*, o cachorro. Diferente do boi, ele não se relaciona a um tempo específico, mas recebe múltiplos significados místicos. Em mitos de diversas culturas, ele simboliza o limiar

entre vida e morte. Um dos cães lendários mais famosos é Cérbero, o bicho de três cabeças que guarda a porta do Hades, o mundo dos mortos na mitologia grega.

Na língua portuguesa contemporânea, a palavra “cachorro” ganha outras conotações. Se direcionada a uma pessoa, é um xingamento, sinônimo de mau caráter. Também aparece na expressão idiomática “pra cachorro”, indicando um evento de grande intensidade, por exemplo, está chovendo pra cachorro. A variação “cão”, na fala popular, equivale ainda a demônio. Desse sentido, decorre o uso figurado “dia de cão”, que significa uma jornada bastante difícil. A conotação demoníaca de “cão” é bastante recorrente na literatura e utilizada em diferentes contextos. Impossível não lembrar um trecho de *Grande sertão: veredas*, logo no início, em que Riobaldo conta:

Daí vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, eroso, os olhos de nem ver – se viu –; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebicado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo. (ROSA, 2001, p. 29)

Criatura sinistra essa. É boi, gente e cachorro, tudo ao mesmo tempo: parece uma potencial fonte de inspiração para a simbologia presente em *A hora dos ruminantes*, sobretudo se considerarmos a importância de *Grande sertão: veredas* para a literatura brasileira e também o fato de Guimarães Rosa e José J. Veiga terem sido amigos, a ponto de aquele ler para este trechos das obras nas quais estava trabalhando²¹. Uma referência explícita aparece num pesadelo de Pedrinho: “bois com cara de animais medonhos arrasando o mundo em correrias desordenadas, soltando berros que pareciam gargalhadas” (VEIGA, 1983, p. 93). Tão insólitas quanto os bichos sonhados pelo rapaz e o descrito por Riobaldo são as invasões que acometem Manarairema: primeiro vêm os homens, depois os cachorros, em terceiro lugar os bois. Quando os nativos se dão conta, são eles que estão confinados, tais quais bovinos à espera do abate.

O motivo do boi encontra diálogo fértil também com a poesia moderna brasileira. Lembremos, por exemplo, os poemas “Boi morto” e “Trem de ferro”, de Manuel Bandeira, além de “O boi”, “Um boi vê os homens”, “Boitempo”, “O fazendeiro e a morte” e “Episódio”, de Carlos Drummond de Andrade. Transcrevemos esse último:

²¹ A título de curiosidade, Veiga faz referência bem explícita a *Grande sertão: veredas* noutro romance posterior, *Torvelinho dia e noite*. Diz lá: “Valentia não era com ele, mas se fosse desafiado talvez pagasse para ver. Afinal, viver é muito perigoso, como dizia um jagunço que andou por essas terras em outros tempos” (VEIGA, 1985, p. 96).

Episódio

1 Manhã cedo passa
 2 à minha porta um boi.
 3 De onde vem ele
 4 se não há fazendas?

5 Vem cheirando o tempo
 6 entre noite e rosa.
 7 Pára à minha porta
 8 sua lenta máquina.

9 Alheio à polícia
 10 anterior ao tráfego
 11 ó boi, me conquistas
 12 para outro, teu reino.

13 Seguro teus chifres:
 14 eis-me transportado
 15 sonho e compromisso
 16 ao País Profundo. (ANDRADE, 2007, p. 145)

Aqui temos a perspectiva não rural do eu-lírico, surpreso com a visão de um boi, que lhe parece fora de lugar (“alheio à polícia / anterior ao tráfego”). O sentimento despertado pelo contato com o outro se expressa em desejo de imiscuir nele, transportar-se para o reino dele. A palavra “reino”, relacionada no poema à origem do boi, remete-nos a uma ordem antiga, quase mágica, como nos contos de fada. Esse animal pressupõe a vida do campo e atua nos versos de Drummond como um “passado que perfura o presente” (GIL, 1999, p. 34), daí a repetição dessa figura nas lembranças da infância e da juventude do poeta reunidas na antologia *Boitempo*²² e em poemas de outros livros. O neologismo do título, boitempo, já comunica a centralidade do boi para se referir a um tempo específico.

A cidade pequena, comunidade envolta por uma atmosfera rural sem ser propriamente o campo, é um cenário relevante na poesia memorialística de Drummond. Essa, muitas vezes encarnada pela Itabira natal, pertence ao passado, mas acompanha o funcionário público do presente como marca indelével. O sentimento é ambíguo: “Itabira é apenas uma fotografia na parede. / Mas como dói!” (ANDRADE, 2008, p. 12). É um passado realmente superado? Essa ambiguidade também se nota no célebre “Cidadezinha qualquer”, a começar pelo título. “Qualquer” suscita tanto a ideia de vagueza e indefinição (sinônimo de um entre muitos), quanto um julgamento discriminador (sinônimo de vulgar). Da mesma forma, o grau diminutivo do substantivo cidade denota tanto afeto quanto desprezo, variando de acordo com o contexto. Vejamos a seguir o poema na íntegra:

²² Esta se constitui de três volumes: o primeiro foi publicado em 1968, o segundo em 1973 e o terceiro em 1979.

Cidadezinha qualquer

1 Casas entre bananeiras
2 mulheres entre laranjeiras
3 pomar amor cantar.

4 Um homem vai devagar.
5 Um cachorro vai devagar.
6 Um burro vai devagar.

7 Devagar... as janelas olham.

8 Êta vida besta, meu Deus! (ANDRADE, 1973, p. 43)

De início, arma-se um cenário idílico. Há árvores frutíferas, com cheiros exuberantes e frutos suculentos. Os elementos são predominantemente femininos e plurais (casas, mulheres, bananeiras, laranjeiras), evocando fecundidade e erotismo. Uma sonoridade rica contribui para a atmosfera lírica: rimas em -ar e -eira, similaridade entre as palavras casas/cantar e pomar/amor. Resumimos o conteúdo desta estrofe aos termos “o belo” ou “a poesia”.

Na estrofe seguinte, isso se desfaz. Desaparecem as cores, os cheiros, os sons. No lugar, há uma estrutura direta e previsível, que se repete três vezes: sujeito – verbo – adjunto adverbial. O sujeito é sempre singular e masculino (um homem, um cachorro, um burro), o predicado, “vai devagar”, não se altera. Aqui, a duplicação de som em VAi deVAgar aumenta a sensaboria dos versos. O ponto no final de todos eles ergue limites bem fixos, inflexíveis. Em suma, instaura-se a ordem e a monotonia. Classificamos esse bloco como “o banal” ou “o cotidiano”.

Na terceira estrofe, há uma mistura do estilo das anteriores. Repete-se o advérbio devagar, eco da segunda estrofe, e se acrescenta a oração “as janelas olham”, evocando a primeira. O vocábulo “janelas” dialoga com “casas”, palavra que abre o poema, e o verbo olhar remete ao aspecto bastante visual da primeira estrofe, repleta de substantivos concretos, em contraste com a segunda, que enfatiza a ação e o modo, ou seja, o “vai devagar”. Seguindo com os rótulos, esta estrofe de um único verso expressa “o cotidiano poético” ou “a poesia cotidiana”.

Por fim, a quarta estrofe, também constituída de um único verso, traz um juízo de valor sobre aquilo que se descreveu. A exclamação, que aqui pode denotar surpresa ou indignação, opõe-se às reticências do verso anterior. De um lado a repetição e a lentidão, de outro a emoção espontânea e súbita. Essa quebra indica que o eu-lírico não pertence à paisagem descrita, observa-a de fora e o faz de modo crítico.

Detivemo-nos um pouco mais na análise desse poema de Drummond, porque acreditamos que ele concentre o mesmo espírito que permeia *A hora dos ruminantes*. Em ambas as obras, a cidadezinha é vista com um misto de encanto e enfado. Uma ilustração disso no romance: de um lado, a noite rural em Manarairema possui clareiras azuladas, assim como a borboleta que chama da atenção de Manuel e Amâncio (belo); de outro, a falta de ação dos personagens e o gosto por fofocas (trivial) dá brecha ao enclausuramento da população. Além disso, muitos dos motivos das duas obras se assemelham. A fim de tornar isso mais evidente, propomos a seguir uma espécie de paráfrase de “Cidadezinha qualquer” usando trechos da prosa de Veiga.

1 Numa moita de bananeiras, entre abelhas e folhas secas e cheiros de quintal, debaixo de um céu festivo. (VEIGA, 1983, p. 74)

2 Sabiás cantavam nas jabuticabeiras, felizes com a fartura, enquanto mais longe galos e galinhas se entregavam a seu namoro estridente. (p. 74)

3 Ficaram ali longo tempo calados, unidos, se reconhecendo, até que ouviram D. Bitá chamando Nazaré. (p. 74)

4 No dia seguinte cedo, vestido de branco, de chapéu branco já meio amarelado e botina de couro cru, Amâncio passou em casa de Manuel Florêncio no largo. (p. 17)

5 [Cachorros] estavam sempre passando e pareciam nunca acabar de passar. (p. 35)

6 Finalmente sacudiu as rédeas, falou manso com o [burro] Serrote, saiu devagar, derrotado. (p. 31)

7 Muita gente nas janelas, outros do lado de fora, olhando, gesticulando. (p. 17)

A primeira estrofe costurada por nós trata do amor nascente de Pedrinho e Nazaré, explosão de vida compatível com a exuberância natural dos arredores. A segunda é construída com vários momentos da narrativa: o quarto verso remete à iniciativa de Amâncio de ir até a tapera; o quinto, à invasão dos cachorros; o sexto, ao desânimo de Geminiano diante do trabalho que não cessa nunca. Como analogia ao sétimo verso, usamos um trecho em que o povo acompanha curioso a ida de Amâncio à tapera. Esse é apenas um entre os inúmeros exemplos do ato de observar a vida alheia que o romance fornece.

Por fim, uma grande diferença entre *A hora dos ruminantes* e “Cidadezinha qualquer”. Não foi possível reescrever o oitavo verso, porque em nenhum momento da narrativa se diz explicitamente que o estilo de vida interiorano seja besta, entediante ou menos digno. Esse ponto de vista, bem claro no poema, provavelmente é o cidadão metropolitano, o das pessoas acostumadas ao movimento e à ocupação integral do tempo para fugir do tédio. No romance, há um grupo de personagens identificados como de fora, mas eles pouco ou nada opinam publicamente sobre a cidadezinha. Apenas supomos, sem maiores detalhes, que a avaliação

deles não seja muito favorável, dado que praticamente não há interesse em interagir com os nativos.

O enfado que observamos no romance não decorre do estilo de vida interiorano em si, mas do fato de a maioria dos cidadãos agir sem senso crítico, movida pelos impulsos mais imediatos, feito gado. Isso se configura de modo muito sutil, sobretudo pelo tom burlesco com que o narrador descreve as ações coletivas – tema de que já tratamos na seção 1.2.

Uma abordagem teórica que nos parece adequada para compreender a ficcionalização da cidadezinha provinciana é a do romance de urbanização, termo inaugurado por Roberto Schwarz, em ensaio sobre *O amanuense Belmiro*, e aprofundada na tese de doutorado de Fernando Gil. O dito romance de urbanização faz parte da onda realista da literatura brasileira das décadas de 1930 e 1940, mas se difere do modelo dominante por focar não a sociedade rural patriarcal e sim o momento de transição entre o Brasil latifundiário e o urbano. O espaço dessas narrativas vislumbra alguns aspectos da modernidade sem ter se desligado do passado rural, carregando o atraso como marca indelével.

Sobre o personagem do romance de urbanização, GIL (1999, p. 36) escreve que “seu percurso já configura um processo de desenraizamento e/ou estranhamento diante da realidade”. Em *A hora dos ruminantes*, há pelo menos três momentos em que diferentes personagens olham para um mesmo espaço, o largo, e não o reconhecem ou, no caso mais extremado, simplesmente não conseguem mais localizá-lo sob a massa de bois. Citemo-los.

O primeiro a experimentar essa sensação é o carpinteiro. “Olhando para cima, para baixo, para as casas em frente, Manuel sentiu que não estava vendo o largo familiar mas um trecho de outra cidade, remota, inóspita, maligna” (VEIGA, 1983, p. 44). Em seguida, o vendeiro também é tomado por nostalgia ao mirar aquela paisagem: “Amâncio parou de falar, chegou à janela, olhou o largo com interesse, como quem se despede de um lugar antes de uma viagem demorada, com o cavalo já na porta arreado e o arrependimento de ir já doendo por dentro” (p. 47). Por fim, no reaparecimento de Pedrinho, durante a ocupação dos ruminantes, D. Bitá ameaça dar queixa do rapaz, até que se dá conta de que o espaço em que se encontravam já não era aquele em que se poderia confiar as querelas à justiça. “Os dois olharam para o largo tomado de bois e compreenderam juntos a inutilidade da ameaça” (p. 90).

Apesar da quantidade razoável de exemplos apresentados no parágrafo acima, achamos elucidativo evocar ainda este excerto mais longo:

O silêncio do largo lembrava a tranquilidade antiga, mas vinha misturado com uma espécie de cheiro de perigo iminente. Uma borboleta grande azul-pomposa entrou tonta na oficina, esbarrou de raspão na parede, pousou no cabo de uma enxó. Os dois [Manuel e Amâncio] olharam para ela encantados, como se nunca tivessem visto uma borboleta igual, ou talvez estranhando que ainda pudesse haver borboleta no ar. Finalmente ela se despregou da enxó, tateou pela sala e escapuliu para o largo como chupada pelo ar da tarde, e eles ficaram mais tristes e preocupados. (VEIGA, 1983, p. 48)

A borboleta grande azul-pomposa, vinda daquele mesmo largo que vimos tratando nos parágrafos anteriores e nele desaparecida, carrega consigo uma série de ideias: beleza, inocência, estado natural, ligeireza, fragilidade, inconstância, transformação, efemeridade (a fase adulta dura apenas de duas semanas a três meses) e também ressurreição (a larva “morre” para dar lugar a outra forma, a da borboleta propriamente). Quando esse inseto aparece a Manuel e Amâncio, eles ficam encantados com o que veem, surpresos com o fato de ainda existirem seres belos e simples naqueles tempos difíceis. Os personagens se enlevam diante do sinal de que ainda havia esperança: assim como o mal se instalara de repente, o mesmo poderia acontecer com o bem.

Se a primeira transformação ocasionada pela chegada dos homens trouxera opressão, outra mudança poderia se relacionar a ressurreição, reconquista da vida e da liberdade. Em oposição ao estranhamento do largo antes esboçado, aquele “cheiro de perigo iminente”, algo lhes dizia que essa sensação talvez fosse passageira, que era possível recuperar a relação de familiaridade com a cidade. Aqui há uma diferença fundamental entre *A hora dos ruminantes* e os romances estudados por Fernando Gil – *O amanuense Belmiro*, *Angústia* e *Os ratos* –: nesses, o processo de desenraizamento é irreversível; naquele se crê numa esperança, ainda que tênue, de reaver a tranquilidade original da cidadezinha.

2 A NOITE CHEGAVA CEDO

2.1 ÉPOCA

No capítulo anterior, comentamos rapidamente que, embora o espaço em *A hora dos ruminantes* seja bastante detalhado e até mesmo atuante no enredo, não se pode afirmar o mesmo do tempo. Há um apagamento temporal acentuado nesse romance, o que dificulta precisar a duração dos fatos narrados e até a época em que eles se passam. Essa dificuldade inicial, porém, não impossibilita o resgate de alguns elementos na narrativa para compor um cenário epocal, ainda que vago. Afinal, “a época configura. Infiltra-se na personalidade do artista e, por fim, em sua criação. Há um clima de época, semelhante ao clima físico e ao qual Hipólito Taine chamou ‘temperatura moral’” (CASTAGNINO, 1970, p. 28). Por mais que um escritor, como parece ser o caso de José J. Veiga, se esforce para não retratar uma realidade específica, sua obra estará impregnada pelas características de sua geração. Se essas não se manifestarem na matéria narrada, certamente estarão presentes na escolha da forma, dos temas, dos enfoques e inclusive na opção, consciente ou não, de realçar ou ignorar determinadas perspectivas ideológicas.

Raúl Castagnino enfatiza ainda que, ao observamos o ciclo criador de uma obra literária, é preciso levar em consideração os três níveis que constituem o processo: o primeiro é o da realidade, plano que o autor observa para selecionar os temas que irá transformar em signos; o segundo, o da criação estética propriamente; e o terceiro, o da leitura, quando os valores são ressignificados de acordo com a sensibilidade do leitor. A literatura só se realiza plenamente quando essas três etapas são percorridas. Opera, portanto, com a conjunção de pelo menos três tempos distintos, sendo o terceiro altamente variável e não menos importante para a significação da obra.

Quanto a *A hora dos ruminantes*, só se sabe de concreto que José J. Veiga o escreveu entre 1959 e 1966 (esse é o tempo da criação estética) – temos essa informação graças a uma fonte externa: o depoimento do próprio autor. Nenhuma data consta na narrativa, nem mês, nem ano, sequer século. O modo de vida ali retratado possui traços comuns tanto com o Brasil Colônia (para dar um exemplo de passado distante) quanto com a atualidade. Em outras palavras, a matéria desse romance é tão atemporal que, passado quase meio século da primeira edição, ainda estabelece identificação com a realidade do leitor contemporâneo.

O que ajuda a restringir um pouco o intervalo histórico referencial dessa narrativa é a linguagem. Apesar das ocorrências isoladas de gírias e regionalismos, como o xingamento

“bedamerda”, característico do estado de Goiás, o estilo de escrita no geral não provoca estranheza no leitor atual. Ora, isso nos leva a crer que o ato de narrar não se dê num passado remoto, mas não garante que os fatos narrados também tenham referenciais recentes. Basta observar que, no que diz respeito às condições materiais retratadas (moradia, transporte, trabalho, comércio, tecnologia etc.), predominam arcaísmos. Por exemplo, a tão mencionada carroça é um meio de transporte cuja origem remonta há cerca de cinco mil anos, concomitante ao desenvolvimento da roda, e continua sendo amplamente utilizada em regiões rurais, cidades de menor porte e, eventualmente, até em metrópoles. Já máquinas cuja data de invenção e de uso são mais especificáveis, como aquelas movidas a motor de combustão ou a eletricidade, não aparecem no romance, dificultando nossa tarefa de precisar a época retratada por meio das condições materiais.

Para complicar ainda mais nossa investigação, o autor não faz diferenciação estilística entre a fala do narrador, que supomos ser moderna por soar natural ao leitor contemporâneo, e a dos personagens. Nas palavras do próprio Veiga:

E sempre fui contra usar a linguagem do interior. Aquilo é bom para quem está lá, mas o camarada da cidade tem dificuldades para entender tal linguagem – eu próprio, hoje, sinto essa dificuldade. Acho falso reproduzir o diálogo da maneira como um analfabeto fala; não é literatura. Uso uma linguagem simples que não é uma coisa ridícula e também não é uma recriação muito elaborada. Ali também aparece o interior – afinal, o interior tem tudo. O homem do interior poderia estar na Groelândia, pois não se fizeram homens diferentes para habitar a Terra. Os problemas existenciais são os mesmos.²³

Os motivos alegados por Veiga são de ordem espacial – ele acredita que imitar o falar do analfabeto atrapalha a compreensão do público letrado urbano –, mas também têm implicações temporais. Afinal, o estilo linguístico uniformizado apaga possíveis pistas de quanto tempo separa a instância narrativa e a matéria narrada. À primeira vista, tal homogeneidade faz parecer que ambos são contemporâneos, mas, numa leitura mais cuidadosa, encontramos elementos da narrativa que colocam essa afirmação sob suspeita. Por exemplo, as expressões “foi um tempo difícil aquele” (VEIGA, 1983, pp. 36-37) e “naqueles dias” (p. 37), ambas cunhadas no relato da invasão dos cachorros, indica um descolamento temporal acentuado e acrescenta dúvidas quanto à aparente contemporaneidade do narrador e dos fatos narrados. Ambas as marcas condizem mais com o ponto de vista de alguém que fala sobre um passado já superado do que com o de alguém próximo ao desenrolar da ação.

²³ VARGAS, Francisco. Um construtor de fábulas: entrevista com José J. Veiga. In: **Revista Veja**. Edição 734, 29/09/1982. pp. 3-6

Um elemento que pode ajudar a caracterizar a época é a moralidade em torno da trajetória de Nazaré, a personagem feminina de maior destaque no romance. O comportamento da moça, que dá vazão a seus desejos a despeito dos comentários da vizinhança, difere-se do das outras mulheres da cidade, essas tão recatadas e vigiadas pelos pais e pelos irmãos a ponto de mal aparecerem na narrativa. Quando Nazaré passa com Pedrinho na carroça dos homens, os rapazes da cidade veem e glosam, enquanto as moças apenas passam e cochicham baixinho entre si. Sobre a afilhada de D. Bita, os clientes da loja de seu Quinel até palpitam: “casamento para ela em Manarairema era difícil, só se fosse com alguém de fora” (p. 71). Por que essa dificuldade? No relato do primeiro beijo com Pedro, percebe-se por que ela se difere dos manarairenses em geral: é desinibida (pelo menos, em relação ao rapaz) e age independente da opinião alheia, sem se importar em manchar a sua reputação ou a da madrinha.

O namoro desperta boatos, mas nada além do esperado, afinal, “namoro é namoro, e sempre dá em falações” (p. 75). A moça só transgride de vez a conduta padrão vigente quando entra na tapera e abandona o namorado para se divertir com os forasteiros. O relato do que se passa ali é feito por Pedro, diante de quem D. Bita se desespera: “Ela não gritou, não teve medo dos homens?” (p. 90). O que mais choca a madrinha: a crueldade da menina contra o namorado ou a naturalidade (isto é, ausência de recato) com que ela transita no meio dos homens? A ameaça à castidade é tão importante naquela sociedade que o tópico desponta logo no início do diálogo com Pedro, mais enfatizado que o risco de vida que a moça estaria passando durante a invasão dos bois:

- Você deixou minha menina lá? Sozinha com aqueles homens? Com efeito, Pedrinho!
- Ela me deu tábuas. Não vejo Nazaré desde domingo. Vim fugido.
- E ela?
- Lá com eles.
- D. Bita agarrou-o pelos dois braços, sacudiu-o forte, exigiu:
- Pedrinho, diga a verdade. O que foi que você fez com a minha menina?
- Pedrinho baixou a cabeça e disse com voz de choro, com raiva:
- Eu não. Eles.
- Eles? Fizeram o quê?
- Fizeram. A senhora sabe. (VEIGA, 1983, p. 90)

O retorno envergonhado de Nazaré na terceira parte do romance reforça a ideia de que ela tenha agido de um modo indigno aos olhos de seus concidadãos. As chinelas grandes nos pés, que denunciavam seu envolvimento recente com os homens, contrastam com o lenço na cabeça, símbolo de um pudor que antes não era demonstrado por ela – lembremos que, na cena do pomar, Pedro a encontra trepada numa jabuticabeira, com o vestido amarrado nas

pernas. Após sair da tapera, o futuro da moça é incerto. Apenas a D. Bitá, membro idoso da família, pode lhe permitir a reintegração ao lar. Nazaré só consegue ser aceita de novo no grupo quando abdica de sua autonomia para se submeter à moral predominante, que se baseia no núcleo familiar.

O romance retrata, portanto, uma sociedade em que relações sexuais pertencem à esfera familiar, não à do prazer. Aquela que foge desse padrão acaba “muito cansada, muito derrotada” (p. 98). Agora, como datar essa sociedade? A repressão da sexualidade feminina era tida como algo natural até o século XIX, quando ideias feministas começam a circular no Brasil. Apesar da propagação da liberdade sexual no mundo ocidental, sobretudo a partir da década de 1960, até hoje existem comunidades que valorizam a castidade, especialmente em sociedades nas quais a religião está mais arraigada. Assim, o caso de Nazaré é outro elemento da narrativa que a princípio relacionamos com um passado remoto, mas logo nos damos conta de que esse arcaísmo perdura até a atualidade. No geral, o romance trata de certas situações mais características de uma mentalidade passada que a instauração da modernidade não deu conta de extirpar.

2.2 DURAÇÃO

Enquanto nosso conhecimento sobre a época desse romance permanece pouco palpável, restrito à observação de que há um narrador moderno falando sobre uma matéria não datada, prossigamos tratando de outros aspectos referentes ao elemento temporal da narrativa. Afinal, se “a época é a fixação do tempo entre pontos de referência, [...] materialização do tempo” (CASTAGNINO, 1970, p. 31), buscar por tais marcações concretas no texto parece ser um bom começo para nossa investigação.

Está consolidado na teoria da literatura que existem vários modos de marcar o tempo numa obra – só com relação ao processo de criação e leitura já listamos três. Os conceitos podem variar de acordo com o teórico consultado, porém, há dois tipos que são suscitados por praticamente todos: o tempo cronológico (exterior) e o psicológico (interior). Esse último é “um tempo relativo, interior, estimado através de valores que variam constantemente, em contraste com o tempo exterior, medido através de padrões fixos” (MENDILOW, 1972, p. 131). Outra diferença entre eles, segundo Benedito NUNES (1988), é que as ações no plano psicológico podem avançar tanto em direção ao passado (lembranças) quanto ao futuro (expectativas); já no cronológico, o movimento é sempre unidirecional, segue uma ordem de causalidade.

O tempo cronológico, medido convencionalmente por unidades como minuto, hora, dia, mês, ano etc., aparece em diferentes instâncias – a cada novo passo da nossa explanação, fica mais claro quão plural o tempo se nos apresenta, mostrando-se antes como uma forma de relação, tal qual Einstein expôs, do que como um fluxo objetivo, visão essa defendida por Newton. MENDILOW (1972) lista três tipos de contagem do tempo cronológico numa obra literária: a duração da leitura; a duração do escrever e a duração pseudocronológica do tema do romance. Interessa-nos mais de perto essa última, que diz respeito às convenções linguísticas utilizadas para causar efeito de realidade na narrativa. Em outras palavras, esse é o tempo de duração das ações encenadas na ficção.

Da mesma forma que iniciamos o capítulo anterior descrevendo dados concretos referentes ao espaço de *A hora dos ruminantes*, faremos a seguir uma capitulação das principais marcas temporais nesse romance, de modo a observar a técnica empregada pelo autor para contrabalancear a vagueza epocal predominante. Com isso, procuraremos responder as seguintes perguntas: como conciliar precisão e vagueza na contagem do tempo? Quais são as estratégias para lidar com vários núcleos de personagem sem perder o efeito de continuidade da história? É possível calcular, ainda que aproximadamente, a duração cronológica dos fatos narrados? Nos momentos em que essa contagem não é possível, como o tempo se apresenta no discurso do narrador e no dos personagens?

Começemos pelos fatos mais básicos. Este romance é abundante em marcas temporais relativas a períodos do dia. Sabe-se, por exemplo, que a narrativa se inicia “ao cair da noite²⁴” (p. 1), que o primeiro contato do padre com os homens se dá “pelo meio da manhã” (p. 5), que “o sol já ia alto” (p. 23) quando Amâncio retorna da visita à tapera, que “uma tarde, já ao escurecer” (p. 38), os cachorros desaparecem tão misteriosamente quanto chegaram, que “à noitinha” (p. 63) Chaves e Neiva entram na venda para interrogar Apolinário, que “ao raiar do dia” (p. 86) a população constata que os bois ainda estão por toda a cidade, que “de madrugada” (p. 95) Pedro foge da tapera, que “lá pelo meio dia” (p. 99) acontece o último diálogo do romance. Essa é apenas uma amostra de um recurso frequente.

Agora, no que diz respeito a porções maiores de tempo, as referências tornam-se menos precisas. Uma das poucas pistas que o romance nos fornece é a expressão “no tempo das jabuticabas” (p. 72) para marcar o início do namoro de Pedro e Nazaré. Essa é uma fruta típica de primavera e verão. Fora esse dado, que já é bastante impreciso, não encontramos outra menção a eventos datáveis.

²⁴ O papel simbólico da noite tem destaque em *A hora dos ruminantes*, por isso retornaremos ao tema na próxima seção deste capítulo.

Apesar da estruturação temporal vaga, a narrativa nos dá fundamentos para afirmar que ela é linear, os fatos são narrados na mesma ordem em que se sucedem, isto é, encadeiam-se numa relação de causalidade. Com a chegada dos homens, o ambiente de tensão vai se adensando dia a dia. Vejamos uma amostra disso: os forasteiros se instalam na cidade sem dar satisfações ou se apresentar aos moradores (fato grave), não cumprimentam padre Prudêncio (fato muito grave), solicitam serviços como quem dá ordens (fato realmente grave), soltam cachorros na cidade (fato gravíssimo) etc. O romance acompanha todo o processo de surgimento da ameaça, de complicação até a extinção da mesma.

Há também evidências da linearidade da narrativa nas tantas conversas em que os habitantes comentam os fatos ocorridos recentemente. Essas conversas recapitulam o que acaba de se passar, esboçam interpretações e expectativas sobre a reação dos envolvidos. No discurso do narrador propriamente, empregam-se poucos e ligeiros *flashbacks*, e os *flashfowards* são ainda mais raros e breves. Aqueles são utilizados principalmente para descrever personagens, como a recordação de certo atrito entre Amâncio e Dr. Nelório para enfatizar o caráter explosivo do vendeiro. Enquanto os *flashfowards* criam uma atmosfera de tensão ao antecipar algum problema, sendo o exemplo mais notório esta frase logo na abertura do romance: “Manarairema vai sofrer a noite” (p. 1).

Os vários núcleos de personagens são alternados, mas sempre havendo uma ligação entre eles – a venda de Amâncio, onde tudo é devidamente comentado. Contudo, existe um ponto da narrativa em que ocorre uma mudança abrupta de núcleo – deixa-se o ambiente da venda para adentrar o quintal de D. Bitá, onde o namoro de Pedro e Nazaré se desenvolve –, rompendo assim a cadeia linear de eventos que vinha sendo traçada. A introdução dos novos personagens é marcada pela expressão “havia também os que não se importavam com os homens” (p. 71), que sugere antes simultaneidade do que posterioridade àquilo que se havia narrado até então. A variação de espaço e de personagens altera o fluxo da narrativa, planta-se uma dúvida de que esta prossiga linear dali em diante.

Apenas no clímax da história de Nazaré e Pedro, com a partida deles para a tapera, há um comentário do narrador que indica a posterioridade desse fato em relação às opressões relatadas anteriormente: “Pessoas como Apolinário eram raras, e ficavam sozinhas, até as famílias vinham dar aqueles conselhos moles, baseados no olha-lá, pense-bem, é-melhor-ceder” (p. 82). Nesse momento, então, fica claro que o interrogatório de Apolinário precede o caso de Nazaré e Pedro e, inclusive, já se tornara conhecido pela cidade. Ou seja, a narrativa continua linear, tal qual vinha se desenrolando desde o início. Muda o espaço e os personagens, mas não a relação com o tempo. Isso sana a dúvida sobre a linearidade da

narrativa e revela qual o recurso empregado para manter o efeito causal. O fato de os manarairenses saberem tudo sobre a vida uns dos outros (rede de vigilância e de boataria) é o que mantém o romance estruturalmente uno, apesar de possuir vários arranjos de conflitos de personagens distintas. Todos sabem sobre todos, produzindo um cruzamento de histórias numa só – a história de Manarairema.

Quando se tenta visualizar o enredo sobre uma linha temporal, é possível identificar alguns intervalos isolados em que sequências de dias são explicitadas. Vejamos: 1) os homens chegam num entardecer. Durante todo o dia seguinte, o povo aguarda qualquer novidade. 2) Um dia, Geminiano avisa que está trabalhando para os homens. Um mês depois, o carroceiro não sabe ainda quantos fretes faltam para terminar o serviço. 3) Uma noite, Amâncio anuncia que vai à tapera. Ele cumpre sua palavra na manhã posterior e retorna por volta do meio dia. Os homens fazem a primeira visita à venda no meio daquela tarde. 4) O povo nota uma movimentação estranha de cachorros, dois ou três dias depois, os bichos se espalham por toda a cidade. 5) Uma tarde, os cachorros vão embora. Naquela noite, ninguém comenta o fato. No dia seguinte, a cidade tenta retomar a rotina. 6) Amâncio é o primeiro a comentar o assunto²⁵. Nesse mesmo dia, Manuel recebe a visita de Geminiano e recusa a encomenda do conserto. À tarde, Amâncio discute com um dos homens em frente à casa do carpinteiro e convence o amigo a voltar na decisão. Dois dias depois, Apolinário é convocado a comparecer na tapera, mas ignora o recado. Pouco depois, recebe a visita de Manuel. Mais tarde na venda, clientes comentam a coragem do ferreiro. 7) Durante todo o dia, ocorre a ocupação bovina. Naquela noite, ninguém consegue dormir. Na manhã seguinte, os bois ainda estavam lá. No entardecer do segundo dia de sítio, o padre recebe apelos da população e se recusa a atendê-los. 8) Uma noite os bois vão embora. A população percebe a libertação de madrugada, muitos saem para festejar. O dia seguinte amanhece chuvoso, mas o céu logo se abre. Perto do meio dia, Geminiano passa com a carroça e comenta a partida dos homens.

Os intervalos sequenciais que pudemos delimitar, em geral, cobrem apenas dois dias, no máximo três. A única exceção é o anúncio de Geminiano sobre o serviço na tapera, mas ainda assim não há um detalhamento do que se sucede nesse intervalo de um mês. Nos períodos intermediários entre aqueles que citamos, predominam episódios sem especificação ou com referências muito genéricas, tais como “logo nos primeiros dias” (p. 13), “um dia” (p. 29), “à noite” (p. 33), “de repente” (p. 34) etc. Outra ocorrência comum no meio-tempo dessas sequências são as descrições de rotina, facilmente identificáveis pelo emprego do

²⁵ Isso talvez ocorra no dia seguinte à retirada dos cachorros, mas não há indicações concretas, por isso, preferimos anotar esse fato como um item à parte.

tempo verbal do pretérito imperfeito. Para ilustrar isso, segue um excerto posterior ao surto de curiosidade pela tapera (1) e anterior à notícia de que Geminiano estava trabalhando para os homens (2):

Manarairema já não se *preocupava* tanto com os homens, e quando alguém *falava* neles *era* como quem se refere a realidades familiares – o calor, doenças, a carestia – o acostumado, o absorvido. Mesmo Amâncio Mendes, antes tão pronto a gritar em defesa deles, agora *parecia* desinteressado. Para todos os efeitos *era* como se a tapera de Júlio Barbosa *continuasse* abandonada – ou como se aqueles homens sempre *tivessem vivido* lá [...]. (VEIGA, 1983, p. 14, grifos nossos)

Esse trecho é especialmente produtivo para o nosso estudo, porque trata da facilidade com que a cidade incorpora novidades à sua rotina – e expressa isso tanto formal quanto tematicamente. Destacamos em itálico os verbos no pretérito imperfeito do indicativo. Esses remetem a ações e estados passados que perduraram por tempo indefinido ou que se tornaram habituais. Ainda em itálico, marcamos uma construção que utiliza também o pretérito imperfeito, só que no modo subjuntivo, e outra no pretérito mais-que-perfeito desse mesmo modo. A última sentença, introduzida pela fórmula “era como se”, expressa uma hipótese, algo mais próximo ao desejo do que à realidade. Uma estrutura similar consta também logo no início da citação para representar a postura passiva dos personagens, que assimilam rapidamente fatos desvantajosos, “o calor, doenças, a carestia”, em vez de tentar erradicar as ameaças tão logo elas surjam. O povo de Manarairema não enfrenta aquilo que lhe desagrada, prefere desviar o olhar do problema e imaginar um cenário melhor do que o presente.

Fizemos ainda outro tipo de realce na citação acima: sublinhamos os advérbios de tempo – já, antes, agora, sempre. “Já” reforça a rapidez com que a cidade se acostuma à presença dos homens. “Antes” descreve a situação de um passado recente, quando os visitantes eram assunto de polêmica na venda, e “agora”, o estágio atual de indiferença. Por fim, “sempre”, utilizado na sentença hipotética, reforça o nível da alienação da população: não basta fantasiar sobre o presente, altera-se também a memória sobre o vivido. Prática sinistra de aniquilamento da própria história, que lembra o romance de ficção científica *1984*, de George Orwell. A diferença é que, em *A hora dos ruminantes*, não há imposição: a população se submete a uma lógica totalitária sem que ninguém lhe tenha mandado fazer isso.

Com relação à duração pseudocronológica do tema do romance, a primeira observação que fizemos é esta: existem algumas ocasiões particulares em que o tempo é marcado com precisão e se detalham inclusive desdobramentos imediatos. No entanto, não há informação sobre quanto tempo separa tais situações. Há, às vezes, alusões que deixam subentendido o

decorrer de pouco tempo, mas “pouco tempo” é uma noção subjetiva, não informa a quantidade de horas ou dias correspondente. Também observamos que, nesse intermédio não delimitado, tende-se a descrever a assimilação de novas rotinas.

Desse modo, constatamos que não é possível precisar em quantos dias *A hora dos ruminantes* se passa. Tem-se certeza apenas de que os fatos narrados duram mais de um mês e que não se prolongam muito, pois, como Neiva explicita, os visitantes estão ali “de passagem” (p. 68). No trecho em que Mandovi é provocado pelos forasteiros e lhes responde com pedradas, o menino os vê como “dois homens de muitas pernas, andaimes, vigas móveis tremendo, indo embora” (p. 49). Essa imagem enigmática só reforça a transitoriedade dos abusos, dado que andaimes e vigas móveis são estruturas provisórias, aparatos utilizados apenas na construção da obra e que logo são desmontadas, cedendo lugar ao edifício, este sim duradouro. Um parêntese: interessante constatar que, num romance em que lugares e animais se humanizam, justamente aqueles personagens que são chamados tão somente de “homens” se desumanizam, assemelham-se a objetos aos olhos da criança. A transitoriedade entrevista por Mandovi se comprova no desfecho do romance, quando os homens partem de repente.

O romance desenvolve um ciclo contínuo de introdução de novidades, espanto inicial e, por fim, aceitação do novo fato como componente da rotina da cidade. Esse processo repete-se principalmente na primeira parte do romance, “A chegada”, quando há maior concentração de novidades – embora nas duas partes posteriores as surpresas sejam mais intensas. Uma marca formal disso é o uso frequente do advérbio “agora” na fala do narrador para se referir a um novo estado: “agora Amâncio saía-se com aquela provocação estabanada” (p. 10); “agora Geminiano estava trabalhando para os homens da tapera” (p. 14); “[Geminiano] agora preferia falar sozinho a conversar” (p. 34) etc.

À primeira vista, tal advérbio poderia indicar que o tempo do narrar é idêntico ao tempo do narrado, mas, ao se compararem as situações de uso, essa hipótese não se sustenta. Isso porque, conforme detalharemos melhor no próximo capítulo, uma prática usual desse narrador é o discurso indireto livre, e o uso de “agora” ocorre geralmente nessas situações. Indica, portanto, não o presente do narrador, mas o presente dos personagens. Como em: “O certo agora era não insistir. Quanto mais tentassem demovê-lo, mais encasquetado ele ficava” (p. 17). Embora esse trecho tenha sido recortado do discurso do narrador, não expressa o ponto de vista deste, mas dos fregueses que estavam na venda quando Amâncio lhes havia comunicado que visitaria a tapera.

Note-se que tais novidades, uma sucessão de presentes catastróficos, são recebidas quase sempre com desprazer, mas nem assim deixam de ser absorvidas. Ora, essa

normalização descreveria apenas o processo a que todos estão sujeitos sob o efeito transformador do tempo não fosse pelo fato de que mesmo situações-limite, como a iminência da morte na clausura, incorporarem-se à rotina. Essa não é uma população lidando naturalmente com mudanças corriqueiras, e sim um grupo de indivíduos totalmente submissos às fatalidades, que não querem ou não podem interferir no rumo do próprio destino. As forças externas atuam com liberdade quase plena (as reações são isoladas, como a de Apolinário), moldando a cidade a seu bel-prazer. Por se paralisar de medo diante das novidades, Manarairema torna-se um alvo passivo e se modifica ainda mais rápido.

A relação de contraste entre o antigo e o atual é notada pelo narrador e também por mais de um personagem, conforme se observa nos trechos abaixo. Citaremos várias passagens em sequência para possibilitar depois comentários mais abrangentes.

- (1) — [...] Não notaram como *mudou*? Esse Geminiano aí não é mais aquele *antigo*; e esse de *hoje*, amanhã será outro se não parar. (p. 31, grifos nossos)
- (2) Vendo-o ali sem rumo e sem ação, Manuel pensou no Geminiano *antigo* tão senhor de si, correto, respeitador dos direitos alheios. Que força teria conseguido *transformar* aquele homem inteiro nesse inútil feixe de medos? (p. 44, grifos nossos)
- (3) — [...] *Antigamente* a gente vivia descansado sossegado, dormia e acordava e achava tudo no lugar certo, não era preciso pensar nada adiantado. *Hoje* a gente pensa até para dar bom dia. (p. 47, grifos nossos)
- (4) O silêncio do largo lembrava a tranquilidade *antiga* mas vinha misturado com uma espécie de cheiro de perigo iminente. (p. 48, grifo nosso)
- (5) Por que não se lembravam de ir à igrejinha de Santa Bárbara no alto do morro? Era lá que iam os namorados de *antigamente*, não sozinhos, mas com a família da moça, levavam biscoitos, licor, apetrechos de café, os rapazes levavam violão, flauta, cavaquinho, cantavam e tocavam e só desciam de noite, com a lua clara. *Hoje em dia* ninguém quer aprender instrumento de música, não têm tempo ou acham bobo; com muito favor aprendem violão para tocar em botequins frequentados por mulheres sem preceito. Manarairema *mudou* muito. Dizem que é geral, que o mundo inteiro *tem mudado*, mas Manarairema *mudou* mais. (pp. 81-82, grifos nossos)
- (6) As cadeiras em volta das mesas, os bancos, os armários, as vassouras atrás das portas, as estampas de santos nas paredes, os potes vazios nos cantos pareciam sobrevivências inúteis de *uma época já distante e irrecuperável*. Tudo ia perdendo rapidamente o valor. (p. 94, grifos nossos)
- (7) E mesmo depois que o sol secasse tudo, por muito tempo ainda ficaria a poeira fina, moída pelos cascos dos animais e levantada pelo vento, lembrança amarga dos tristes *dias passados*. Com aquela poeira se imiscuindo por toda parte, Manarairema custaria muito a *voltar* ao que era, se *voltasse*. (pp. 98-99, grifos nossos)

O primeiro traço comum à maioria dos recortes acima é o emprego da palavra “antigo” e de derivados, geralmente em oposição ao “hoje”. O interessante é que, desses usos de “antigo”, apenas um deles realmente remete a uma época antiga, o do quinto excerto. Os demais se referem a situações vigentes pouco tempo atrás. Logo, esses são exemplos não de tempo cronológico, e sim de uma percepção psicológica do tempo. Ainda que certos fatos sejam recentes – a mudança do humor de Geminiano, a tensão constante, a perda generalizada de valor –, a sensação da população é de que a tranquilidade se encerrou num passado remoto, sem qualquer elo com o presente. As novidades são tão imperativas que tornam o cenário precedente irreversível. Pode-se até mudar para um estado inédito, mas nunca voltar ao anterior, como sugerem o primeiro e o sétimo excertos.

Outros vocábulos recorrentes e que complementam essa ideia são aqueles relativos a mudanças e transformações, também grifados acima. O romance se desenvolve numa sucessão de etapas crescentemente sombrias, conforme observado no momento em que tratamos da linearidade no relato do adensamento dos conflitos. O estágio 1 se caracteriza por um cenário que já tinha alguns problemas, principalmente o da carestia, mas em que predominava uma calma quase bucólica – “era hora de acender candeeiros, de recolher bezerros, de se enrolar em xales” (p. 1). Então, os homens se instalam na tapera e promovem obras sem prestar contas a ninguém (estágio 2). Logo os visitantes passam a transitar dentro do território da cidade, fazendo intervenções mais diretas (estágio 3). Ocorre a invasão dos cachorros (estágio 4), seguida pela dos bois (estágio 5). Nesse ponto, já houve um acúmulo tão grande de mudanças que o estágio inicial parece longínquo, “uma época já distante e irreversível” (p. 94), como expressa o sexto excerto de modo tão contundente. Por fim, com a retirada dos homens, cujas interferências tornam-se uma “lembrança amarga dos tristes dias passados” (p. 99), espera-se um retorno àquele primeiro estágio. Mas o comentário do narrador não é otimista: “Manarairema custaria muito a voltar ao que era, se voltasse” (p. 99).

Por mais que haja ciclos e padrões que se repetem ao longo da narrativa (processos de assimilação e rotina), isso não significa que o estágio subsequente à retirada dos homens resgatará o estágio inicial, anterior à chegada deles. Mesmo na visão cíclica do tempo característica da Antiguidade (como a sucessão de eras listadas por Hesíodo em *Os trabalhos e os dias*), ocorre incorporação de mudanças, afinal, por mais que as plantas floresçam todos os anos, nunca é a mesma primavera. Ademais, como D. Bitá bem intuiu, “o mundo inteiro tem mudado” (p. 82). Apesar de lacônico, o comentário possui uma função importante: lembrar que Manarairema não é a única a se descaracterizar e que noutras paragens também

se experimentam os efeitos de um processo histórico maior, isto é, a modernização, segundo nossa leitura.

A recolocação da cidadezinha no mundo – ainda que seja um mundo abstrato da imaginação de D. Bitá – e o breve rompimento do isolamento dialoga com momentos anteriores de autoconsciência dos personagens. Dois exemplos, já citados no primeiro capítulo desta monografia, são o diálogo de abertura do romance, em que se comentava a carestia geral, e a epifania de Manuel e Amâncio diante da borboleta azul. Podemos lembrar ainda as incursões dos meninos sobre os lombos de bois em que se diz: “as estradas estavam tomadas a perder de vista, parecia que se podia ir a Quintacruz, Paiol do Meio, Salvosseja, Jasminópolis pisando em costas de bois. O mundo era dos bois” (p. 88).

A ocupação paradoxalmente isola e aproxima os indivíduos. Numa interpretação marxista, poderíamos reescrever essa mesma afirmação da seguinte forma: o mundo regido pelo capital é simultaneamente alienado (atomização do indivíduo) e massificado (ausência de diferenciação das multidões). Independente da terminologia utilizada, queremos ressaltar com esse comentário como o romance traz uma sensação de crise generalizada das coisas e dos valores conhecidos. E, no quesito temporal, isso fica bem evidente pela coexistência de dois modos de narrar os fatos, um mais afastado dos acontecimentos e outro colado aos fatos miúdos do dia a dia.

2.3 TEMPO MÍTICO

D. Bitá observa as transformações ao seu redor com pesar, mas é possível frear ou inverter o movimento da História? No plano da realidade, esse tipo de expectativa é pura ingenuidade, nostalgia de gerações mais idosas (caso dessa personagem). Mas, na ficção, desenvolver uma história alheia ao curso da História é uma possibilidade, sim; sobretudo quando se trabalha com o tempo mítico, isto é, “o tempo imutável, eterno, que se repete sempre igual, sem evolução nem desgaste: é o tempo da fábula, das lendas, do mito, da Bíblia, da ficção do ‘Era uma vez...’” (COELHO, 1981, p. 66). Essa modalidade de narrativa tradicional que se desenvolve num tempo mítico é comum na cultura popular oral. Em oposição, o romance moderno, segundo Ian WATT (2010), caracteriza-se por particularizar personagens e circunstâncias. Esse último rompe com a tradição clássica ao refutar histórias atemporais e adotar descrições mais minuciosas da cadeia de ações – a fatalidade é substituída pela causalidade.

Sendo *A hora dos ruminantes* uma narrativa que se inicia num ponto qualquer na História – “ao cair da noite” (p. 1) – e se encerra algumas semanas ou meses depois, também sem marcação cronológica mais específica do que “lá pelo meio do dia” (p. 99), ela não se incluiria naquilo que chamamos tempo mítico? Já comentamos que ocorrem transformações profundas em Manarairema, o que deixa implícita uma ação histórica no plano de fundo, mas os personagens insistem em não se diferenciar, em delegar a solução de seus problemas ao destino. O mais peculiar é que eles milagrosamente são atendidos, numa espécie de *deus ex machina* numa obra de prosa em pleno século XX. Existe um paradoxo entre a chegada inevitável de “novos tempos” e a reação da maioria dos personagens em tocar a vida do modo como sempre fez. Afinal, qual experiência temporal rege a narrativa, a moderna ou a tradicional?

Na orelha da edição de *A hora dos ruminantes* que consultamos para esta monografia, Edison Carneiro questiona se aquilo é “um romance ou um apólogo”. Embora deixe a resposta por conta do leitor, na sequência ele comenta: “Se se decidir pelo apólogo, encontrará a sua *moralité* na tranquila segurança com que os habitantes comentam a transitoriedade da opressão e fruem, prazerosamente, a esperança – que parecia perdida para sempre – num futuro melhor”²⁶. Embora discordemos de que haja uma fruição tão prazerosa no desfecho, pois vestígios do trauma estão em todos os personagens e mesmo na aparência enlameada da cidade, admitimos a presença de uma “moral da história”. Isso fica explicitado nesta reflexão final: “O passado já estava vencido, bem ou mal. Até o medo, aguentado sabe-se lá como, era agora um ganho. Mas os males ainda inéditos, o trabalho de passar a vida a limpo, as revisões, o desentulho... – saberiam eles aproveitar certo as lições?” (p. 97). A lição não está formulada explicitamente no desfecho, mas o narrador está ciente de que ela existe e de que se aplica à experiência vivenciada pelos manarairenses. Contudo, isso não é o suficiente para responder a pergunta de Edison Carneiro. Precisamos observar outros aspectos temporais mais de perto para decidir se estamos mesmo diante daquele tempo mítico típico das fábulas e dos apólogos.

O ritmo de *A hora dos ruminantes* é ágil, compõe-se a partir de pequenos episódios que se sucedem rapidamente. Eventuais descrições e recapitulações, quando acontecem, são breves, o foco principal está na ação. Existe uma única descrição de personagens que se estende por mais de uma página, a de Apolinário. Numa visita a ele, Manuel reflete sobre a relação entre profissão e personalidade. Para isso, compara três artesãos locais: primeiro, o latoeiro João José, “enroladinho, lustroso, resmungão, de vez em quando se rebelando e

²⁶ VEIGA, José J. **A hora dos ruminantes**. São Paulo: Difel, 1983.

arranhando os que lidam com ele” (p. 56); a seguir ele próprio, o carpinteiro, “mole como madeira no ferro” (p. 56); e, por fim, o ferreiro, que “tem uma medida a encher, um ponto a chegar, uma ideia a seguir; não bate nem para cortar nem rachar, bate para achatar, arredondar, conformar” (p. 56). Como interpretar esse desvio excepcional no ritmo da narrativa? Que efeitos tem essa pausa descritiva?

Segundo Umberto Eco, uma descrição mais longa pode servir como estratégia para o leitor desacelerar o ritmo de leitura e assim fruir a obra no ritmo que o autor considera adequado. Outra possível funcionalidade, e que parece se adequar mais ao romance de Veiga, é aquilo que o crítico italiano chama de tempo de alusão, recurso empregado, por exemplo, nas descrições de lugares e de objetos na Bíblia. Eis a explicação para uma obra supostamente inspirada por Deus por vezes se deter no detalhamento de coisas tão mundanas: “Se de fato o texto repentinamente se demora em algumas passagens é porque a Sagrada Escritura está tentando nos fazer entender que devemos interpretar essas descrições de maneira alegórica ou simbólica” (ECO, 1994, p. 74). No tempo de alusão, portanto, ignora-se o desenrolar do tempo cronológico para se entrar num plano alegórico.

Assim, ao se descreverem feições de Apolinário em minúcia, abordagem essa que não se repete com relação a nenhum outro personagem, o que está em questão não é revelar a aparência do ferreiro, mas o que ela simboliza. Vejamos um trecho do que se diz sobre ele:

A cara cheia, quadrada, de carne dura, parece que posta em pedacinhos, acalcados à força; a testa larga, com um carço de cada lado, como inchaços encravados; o nariz grande bem enterrado na cara, os olhos pequenos para não gastar muito espaço; o queixo largo, de ponta entortada para frente; o pescoço quase da grossura da cabeça. (VEIGA, 1983, p. 56)

O aspecto mais superficial revelado pela descrição acima é que se trata de um rosto viril, condizente com uma personalidade simples, prática e resoluta. Mas um fato peculiar chama a atenção do leitor atento: quando se compara o ferreiro com o latoeiro e o carpinteiro, não se diz uma única palavra sobre a fisionomia dos dois últimos, apenas das mãos deles – as de João José são miúdas, as de Manuel são menos brutas do que madeira, e as de Apolinário fortes e delicadas. Se o paralelo entre as três personalidades já se estabelece com relação às mãos, por que há a descrição tão detida da fisionomia de apenas um deles? Possivelmente porque, ao se manter firme em sua posição, refutando o medo à que a maioria se entregava, Apolinário se tornou um exemplo de coragem, alguém digno de ter o rosto exibido e admirado, como um busto em praça pública. O fato de o narrador dar a conhecer a fisionomia apenas desse personagem simboliza, portanto, a escolha do ferreiro em agir como indivíduo

em vez de se reproduzir a postura da coletividade – ele tem uma fisionomia própria.

Ainda um último comentário sobre o trecho do livro no qual se comparam profissão e personalidade: esse tipo de paralelo se aproxima bastante daquele exposto pela fábula dos três porquinhos. O medida dos méritos de cada um corresponde ao material com que eles constroem suas casas: palha e madeira são usadas pelos porcos mais preguiçosos e tijolo (ou pedra, dependendo da versão) pelo irmão diligente. É grande a similaridade com os três ofícios evocados por Manuel – latoeiro, marceneiro, ferreiro. Esse último é o mais persistente e se torna exemplo de alguém que não se dobra à vontade alheia, tal qual o porquinho cuja casa de alvenaria se manteve em pé após o ataque do lobo.

Apesar de a estrutura de *A hora dos ruminantes* lembrar muito a da fábula e do apólogo sob alguns aspectos – falta de referencial histórico, personagens-tipo, ritmo ligeiro, fatalidade, nenhuma das duas classificações se aplica por completo. A fábula deve ser protagonizada por animais, e o apólogo, por objetos, mas é prematuro excluir de todo a relação da obra de Veiga com esses dois gêneros. Lembremos a recorrência do recurso da prosopopeia, sobretudo com relação à cidade, aspecto já abordado longamente no primeiro capítulo desta monografia. Também a presença de animais na narrativa é outro fato que não pode ser ignorado. Os bichos aqui podem não falar nem agir como nas fábulas, mas estão por todo lado, a começar pelo título do romance e pelos nomes da segunda e da terceira parte. Registramos a menção a mais de trinta: boi (vaca, bezerro), cachorro, sapo, morcego, grilo, peixe, burro, mosquito, cavalo, rato, pássaro (genericamente), borboleta, galinha (galo, pinto), escorpião, lacraia, sabiá, cobra, tatu, preá, perdiz, sariema, formiga, carrapato, anum, besouro, minhoca, lagartixa, urubu, porco, catetu, andorinha, onça, veado, borrachudo, cutia, gambá.

A explicação mais básica para a extensão dessa lista de espécies é a condição semiurbana de Manarairema, de modo que a grande quantidade de animais torna o cenário mais verossímil. Aprofundando um pouco mais nossa análise, notamos que muitos desses bichos são incorporados ao discurso não só como dados descritivos do ambiente, mas como metáforas e comparações. A sequência de exemplos é extensa, sendo que muitos deles são provérbios²⁷ ou frases de senso comum. Destacamos alguns:

- (1) Quando um burro fala, o outro pára para escutar. (p. 7)
- (2) É uma andorinha sozinha. (p. 12)
- (3) Eles não são bicho, nem eu sou carrapicho. (p. 16)

²⁷ Esse é um traço estilístico importante para entender a estrutura de *A hora dos ruminantes*. Voltaremos ao assunto no próximo capítulo desta monografia.

- (4) Aquele tira leite em onça. (p. 18)
- (5) Para saber se numa moita tem onça é preciso chegar perto. Se a gente fica espiando de longe nunca sabe se o bicho que está lá é onça mesmo ou um veadinho manso, desses que comem na mão. (p. 20)
- (6) Todo mundo estava comendo gambá errado. (p. 25)
- (7) Cada um sabe onde morde o borrachudo. (p. 31)
- (8) [...] pisou em cima [do cigarro] com raiva, como quem mata um bicho venenoso, escorpião, lacraia. (p. 40)
- (9) Ouviram cantar o galo. (p. 40)
- (10) Você parece que viu passarinho verde? (p. 41)
- (11) [...] gosto de matar minhas cobras eu mesmo. (p. 43)
- (12) [...] não era cachorro para atender qualquer assovio [...]. (p. 53)
- (13) Se eu fosse uma cobra, hein, Amâncio? (p. 65)
- (14) Parece cutia! (p. 67)

Esta lista mostra que os animais na narrativa frequentemente desempenham um papel metafórico. Onça é gente perigosa, borrachudo é incômodo, galo é alarme falso e assim por diante. A linguagem resultante é altamente imagética e possui um apelo popular semelhante ao das fábulas, que materializam princípios morais na figura de bichos. O uso massivo de provérbios e frases de senso comum caracteriza a comunidade em questão como tradicional. Além disso, cria uma atmosfera primitiva, mágica, como naquelas histórias antigas em que homens e animais conviviam em harmonia, isto é, um tempo mítico.

Contudo, com o crescimento da atuação dos homens da tapera sobre Manarairema, essa harmonia fica abalada. Os nativos acabam submissos e adestrados como bichos – “Basta eles quererem uma coisa para as pessoas cederem tremendo” (p. 62) –, enquanto os verdadeiros animais dominam. Vejamos como se dá esse processo de inversão de posição por meio das metáforas e das comparações referentes a animais. Num primeiro momento, Amâncio assim afirma sua capacidade de agir sozinho: “Não nasci com rabo” (p. 16). Depois, a mesma metáfora aparece num contexto de exaltação do caráter de Manuel: “Se pisava em algum rabo de vez em quando era porque havia muito rabo espalhado, a culpa era mais dos rabudos” (p. 26). Ainda que o vendeiro não se considerasse estúpido, decerto julgava outros conterrâneos dessa forma – aqui já se assinala uma fase intermediária de animalização. Por fim, atinge-se um nível de completa inversão de papéis entre homem e animal quando o

narrador questiona: “Pensando bem, o Serrote não era o mais infeliz; ele pelo menos sabia, ou parecia saber; mas, as pessoas?” (p. 44). A ignorância dos humanos sobre o que acontecia ao redor é retratada como maior do que a de um burro de carga.

A existência de tantos animais numa narrativa pinta de modo bastante irônico um cenário em que o homem está perdendo sua dignidade, entrando em extinção. Essa não é uma fábula em que animais agem como gente, mas um romance em que gente age como animais. E se há um vestígio de moral da história, ela se expressa na fala proverbial do único que perseverou, Apolinário: “eu não entrego a palha sem primeiro ver a cor da chita. Comigo ela tem de ser tomada, e quem quiser tomar tem de vir para o terreiro. No grito eu não me entrego não” (p. 62). A salvação daquela população parece vir da resistência na tradição – tradição essa representada pela fala proverbial de Apolinário, que insiste em manter seu sistema de valores.

Com relação ao emprego do tempo mítico, há um trecho em especial em que o descolamento entre narrador e matéria narrada se acentua. Nele, o narrador se permite comentar os fatos sem estar colado a qualquer personagem – “Foi um tempo difícil aquele para os puros, os ingênuos, os de boa memória” (pp. 36-37). Aqui ocorre uma clara mudança de tom. Além de delegar a história para um passado remoto, conforme já apontamos, acrescenta-se certa pompa ou gravidade ao discurso, e também um quê de *pieguice*. Esses traços reforçam a referência ao estilo da fábula e do apólogo.

Todavia, a estrutura de *A hora dos ruminantes* é bem mais complexa do que a dessas narrativas moralizantes: apropria-se de discursos, de gêneros (inclusive da própria fábula e do apólogo, como vimos apontando) e de ideologias sem delimitar quando começa um e termina outro. A reformulação de estilos tradicionais com finalidade irônica é característica do romance do século XX. A ironia nesse contexto serve para questionar padrões estéticos anteriores por meio do próprio discurso criticado.

Le contenu de celui-ci semble favorable aux idées, aux personnages, au style que la forme, ou l'énonciation, de ce discours détruit. Cette tension entraîne parfois un sentiment d'indétermination : où l'auteur veut-il en venir? Le lecteur doit en décider seul [...]. L'ironie est une manœuvre qui déjoue un norme en échappant à tout sanction : c'est pourquoi les écrivains qui ont vécu en régime totalitaire l'ont souvent employée, de la Russie à l'Amérique latine.²⁸ (TADIÉ, 1990, pp. 28-29)

²⁸ Segue uma tradução feita por nós: “O conteúdo dele [do discurso irônico] parece favorável às ideias, aos personagens, ao estilo que a forma ou a enunciação desse discurso destrói. Essa tensão traz às vezes um sentimento de incerteza: aonde o autor quer chegar? O leitor deve decidir sozinho [...]. A ironia é uma manobra que desafia um padrão escapando a toda sanção: é por isso que os escritores que viveram em regime totalitário o utilizaram frequentemente, da Rússia à América Latina”.

Ao tratar de uma matéria não datada usando um discurso que se mostra eventualmente moralizante devido ao uso de ditados e frases de senso comum, Veiga recupera uma forma tradicional, a da fábula e do apólogo. Mas, utilizando essa forma lado a lado com recursos modernos, como o discurso indireto livre e a ironia, o autor obtém uma estrutura final ainda mais datável, o romance do século XX. Essa é mais uma evidência que reforça aquela observação inicial de que a linguagem dessa narrativa é moderna. Voltaremos a tratar desse tópico no próximo capítulo, quando abordarmos a instância narrativa.

2.4 TEMPO APOCALÍPTICO

Toda matéria se deteriora, o que é um processo natural de ação do tempo. O mesmo ocorre com os valores da população de Manarairema, mas isso já foge do âmbito natural e entra na esfera social ou histórica. A perda de valores indica o declínio do sistema moral vigente. A História nos ensina que situações de crise impulsionam transformações mais amplas, revoluções. Mas em *A hora dos ruminantes* ninguém se revolta, a população apenas observa e espera. Tantas mudanças num curto intervalo produzem uma impressão acelerada do tempo – e o fato de a narrativa ser curta reforça a sensação de velocidade. Em Manarairema, a condição presente se esvai rapidamente, numa sucessão frenética de estados sempre em direção à promessa de um futuro promissor. Mas que futuro é esse?

Desde a cena de abertura do romance, em que alguns manarairenses conversam acerca da carestia e da falta de gêneros alimentícios, as expectativas sobre o futuro são apocalípticas, ainda que, nesta etapa, apareçam permeadas de humor. Recapitulemos parte do diálogo:

- Vai chegar o dia de faltar tudo.
- É o fim do mundo que vem aí.
- Que fim do mundo! Mundo lá tem fim?
- Eu cá acredito. Quem fez o mundo pode muito bem acabar com ele. (VEIGA, 1983, p. 2)

Num segundo momento, já instalados os homens nas proximidades, um lapso de esperança ocorre quando se menciona a possível chegada do progresso a Manarairema. “O progresso refere-se à crença de que o tempo é uma cornucópia, isto é, o mais amigável e útil instrumento acessível ao homem em sua perene luta pela boa vida ou pelo melhor dos mundos possíveis” (MEYERHOFF, 1976, p. 89). Tal promessa nesse contexto deixa implícito um processo modernizador e seus respectivos componentes: introdução do capitalismo, desenvolvimento da malha urbana, separação entre esfera privada e pública, distribuição

funcional das atividades no tempo para obter maior produtividade etc. No entanto, o resultado não é esse, nem algo sequer próximo disso. Pelo contrário, no clímax do romance, a sucessão de mudanças cessa, e a sensação geral é de que o tempo parou de passar. Em consequência, o futuro fica suspenso, já não há nem esperanças de uma bonança por ele trazida. Um trecho exemplar disso é quando Joaquim Rufino, o único preso da cadeia local, compõe uma canção e sequer se dá ao trabalho de anotá-la, afinal, “para que escrever os versos num papel, com letra caprichada para ser entendida, se tudo aquilo estava para acabar?” (p. 89). Noutra passagem, que também nos serve de ilustração, D. Bitá convida Pedro para morar com ela, e o rapaz reflete:

Morar ali por quanto tempo? Um dia? Dois? Uma semana, se tanto? Como podia alguém ainda pensar no futuro, fazer planos? Futuro para Manaraima era a morte e o apodrecimento no esterco, depois a carniça dos bois cobrindo tudo, o sol secando, a chuva molhando, o lamaçal, os besouros, as formigas, as tanajuras, as minhocas, capim nascendo das sementes descarregadas no estrume, ninguém com vida para capinar e recompor e defender, o mato tomando conta, árvores crescendo dentro das casas, empurrando telhados, derrubando paredes, cobras fazendo ninho nos fogões, lagartixas morando nas fendas, cipós enleando tudo, Manaraima uma tapera. (VEIGA, 1983, pp. 91-92)

É curiosa a semelhança desse cenário apocalíptico com o desfecho de *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Márquez, livro publicado um ano após *A hora dos ruminantes*. Na obra do autor colombiano, o vilarejo de Macondo acaba reduzido a poeira, e as formigas devoram o último membro da família Buendía. Na cena imaginada por Pedro que citamos acima, também consta o extermínio da população local, restando apenas um espaço descaracterizado, que nada lembra a cidade que havia sido um dia, agora tomada por pragas vegetais e animais. A perda do significado original do fogão – o instrumento de preparar comida para humanos se torna *habitat* de víboras – é um símbolo da derrota do civilizado para o selvagem.

Também podemos estabelecer uma analogia dessa cena apocalíptica com outro livro do próprio Veiga, *Os pecados da tribo* (1976), que retrata uma civilização futurística decadente. Aqui, os personagens se organizam em tribo, sob a liderança autoritária de um animal de cauda, e vários utensílios modernos são citados como meros vestígios do passado. Ninguém sabe o que são carros e aviões, aludidos simplesmente como tecnologias desconhecidas de povos antigos. Enquanto isso, a carroça é um meio de transporte bastante utilizado; há referências também a balão e canoa. Em dada altura do romance, o narrador-protagonista visita um aeroporto, e a descrição do lugar abandonado se assemelha muito ao suposto futuro de Manaraima – um antro dominado por ervas e lagartixas.

Se tomarmos em conjunto os três primeiros romances de José J. Veiga – *A hora dos ruminantes* (1966), *Sombras de reis barbudos* (1972) e *Os pecados da tribo* (1976) –, observaremos lugares similares retratados em diferentes estágios de sua trajetória. Manarairema está no primeiro nível: pertence a uma ordem tradicional, não datada, sem muito contato com o mundo externo. Taitara representa um estágio posterior: integra a ordem capitalista internacional (seu núcleo econômico é uma grande empresa de capital estrangeiro que influencia na rotina dos habitantes). A tribo, por fim, é uma civilização que já passou por esses dois estágios, mas que fracassou no projeto modernizador e acabou privada tanto de utensílios tecnológicos do segundo nível quando da liberdade individual característica do primeiro.

As três obras se ligam da mesma forma que o ontem, o hoje e o amanhã. O próximo passo de Manarairema pode não estar definido nas páginas de *A hora dos ruminantes*, já que o desfecho é praticamente um ponto de interrogação, mas algumas possibilidades são esboçadas nos romances subsequentes. O fato de Veiga escrever livros cada vez mais apocalípticos no decorrer da década seguinte responde um “não” à indagação de que a população teria aprendido bem as lições. Manarairema não volta a aparecer nas obras posteriores, mas outras pequenas comunidades tão semelhantes a ela continuam configurando no centro da ação: Taitara, a tribo, Vasabarro, Torvelinho, Canudos – todas essas são comunidades ameaçadas pelo autoritarismo vindo de fora. O tema é abordado à exaustão, expressando uma questão característica da geração de Veiga, que testemunhou diversos surtos desenvolvimentistas de governos brasileiros: como uma sociedade tradicional pode adentrar a era moderna sem se descaracterizar? Eis aqui uma das marcas epocais desta obra de arte.

Rotineiros, os habitantes de Manarairema antes não demonstravam preocupações com relação ao futuro, apenas cumpriam as obrigações necessárias para garantir o pão diário. Os únicos que parecem fugir disso é Amâncio, com seus planos de ampliar a venda, e os homens, com a promessa de progresso. Mas, quando se atinge o ponto crítico da invasão dos bois, a ideia de que o tempo passa se torna motivo para desespero, pois o futuro passa a ser associado à morte. É então que o autor cria uma imagem central para entender a configuração do tempo nesse romance: o relógio da igreja para de funcionar, “o peso da pedra que rodava o mecanismo da corda devia estar descansando no fundo do poço da torre, ninguém subiria mais a escada escura para girar a manivela e erguer a pedra, seria trabalho perdido porque dentro de pouco tempo não haveria mais nem horas para marcar” (p. 93). Estava instaurada a hora dos ruminantes, período que sucede a hora dos homens e antecede o fim dos tempos, uma espécie de último suspiro antes do apocalipse.

Analisemos melhor essa imagem do tempo. Em cidades pequenas, o relógio da igreja, em geral localizado numa posição alta, à vista de todos, e acompanhado de sinos, norteia o dia a dia da população e padroniza o comportamento social – hora de acordar, de comer, de trabalhar, de descansar etc. Segundo Nobert Elias, a fetichização do tempo aumenta conforme adentramos a modernidade – a popularização do relógio de pulso (para atualizar esse comentário, lembramos ainda os telefones celulares, utensílios ainda mais comuns na contemporaneidade) e a existência de relógios públicos espalhados pelas cidades são índices disso –, mas desde antigamente “as exigências sociais eram atendidas por um pregoeiro público ou por campanários que, de manhã, ao meio dia e à tardinha, convocavam para a oração” (ELIAS, 1998, p. 85). Ainda hoje, o toque dos sinos das igrejas, mais frequente em cidades menores, anuncia não só a entrada de uma nova hora, mas também o início de missas e de outros eventos de interesse da comunidade, como casamentos e funerais. Sendo assim, quando o relógio de Manaraima se silencia, suspende-se a rotina, bem como as regras sociais e os valores. Em resumo, esvai-se a noção de sociedade.

A imagem de um campanário ligado a uma ordem tradicional também é utilizada por Euclides da Cunha n’ *Os sertões*. Essa construção aparece em pelo menos dois momentos importantes do relato da Guerra de Canudos: primeiro na descrição da igreja já em parte destruída pelos tiros de canhão mas cujos sinos ainda anunciavam o horário da oração; depois com a proximidade da vitória das tropas federais. Esse último trecho vale a pena ser transcrito literalmente:

Com este reforço coincidiam os primeiros sintomas de desânimo entre os rebeldes: não batia mais com a sua serenidade gloriosa o sino da igreja velha, que caíra; não mais se ouviam ladainhas melancólicas entre os intervalos das fuzilarias; cessavam os ataques atrevidos às linhas; e à noite, sem o bruxulear de uma luz, o arraial mergulhava silenciosamente nas sombras. (CUNHA, 2000, p. 500)

Em Canudos, a centralidade das badaladas na vida do arraial é notável. Enquanto há atividade no campanário, os beatos oram e lutam. Em Manaraima, também existe uma figura religiosa que atua como líder civil na solução de pequenas querelas, o padre Prudêncio, mas, logo no momento crítico, esse elemento religioso se diferencia daquele do arraial de Antônio Conselheiro. Quando o sítio provocado pelos bois se instaura e os fiéis pedem bênçãos, o padre lhes dá as costas e se põe a examinar a coleção de selos, numa mistura de indiferença, covardia e desesperança. Os únicos na cidade que resistem até as últimas forças são as crianças, arriscando-se a navegar sobre o mar de chifres e cascos.

Apesar dessa grande diferença, ambas as comunidades se assemelham no fim: o silenciamento do sino prenuncia a derrota. Essa mudez pode ser lida sob uma chave especialmente trágica se lembrarmos que os sinos costumam badalar em ocasiões de morte: tal qual Canudos, Manarairema jaz na obscuridade, sem que ninguém perceba ou lamente o desaparecimento das duas comunidades. Aquela famosa citação de John Donne²⁹ que deu origem ao título do livro de Ernest Hemingway, *Por quem dobram os sinos*, não se aplica aqui – os sinos não soam por ninguém.

Nas últimas páginas de *A hora dos ruminantes*, dá-se uma reviravolta ao estilo *deus ex machina*: os bois e os homens deixam a cidade sem maiores explicações. O fim do estado de sítio e o retorno à normalidade são simbolizados pelo conserto do relógio da igreja. Assim o romance termina: “O RelóGio da iGreJa RanGeu as enGRenaGens, bateu hoRas, leRdo, desReGulado. Já estavam erguendo o peso, acertando os ponteiros. As horas voltavam, todas elas, as boas, as más, como deve ser” (p. 102). Um breve comentário sobre a sonoridade do trecho: a primeira sentença repete alguns sons produzidos na parte mais posterior do trato vocal e que destacamos na citação por letras maiúsculas. A proximidade do dorso da língua com a garganta causa uma impressão de engasgo, de obstrução, de ruído de máquina defeituosa. Nas sentenças seguintes, há maior diversidade de consoantes, o que resulta numa prosódia mais natural e indica, assim, a instauração de equilíbrio. A cena descrita no parágrafo final se constrói tanto pelo som quanto pelo sentido das palavras, num momento de grande poeticidade desse texto em prosa.

O desfecho levanta ainda uma nova questão sobre o tempo cíclico: a opção pelo termo “voltavam” remete à ideia de eterno retorno? Sugere o resgate do cenário inicial conforme o desejo dos personagens? Parece-nos que não, afinal, o que volta é a normalidade do ritmo cronológico do tempo e a possibilidade de se experimentarem diferentes momentos, em vez de uma mesma situação que se estende infinitamente, a da clausura. Nós lemos o verbo “voltar” como referente à reinclusão de Manarairema no desenrolar da História, uma superação do tempo mítico, que envolveu os personagens especialmente durante a ocupação bovina.

Apenas dentro da História se pode avaliar os aspectos morais da experiência, o mesmo não ocorre no tempo mítico. “A lei sem tempo do eterno retorno é indiferente ao valor das

²⁹ Segue a citação: “No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main. If a clod be washed away by the sea, Europe is the less, as well as if a promontory were, as well as if a manor of thy friend's or of thine own were: any man's death diminishes me, because I am involved in mankind, and therefore never send to know for whom the bells tolls; it tolls for thee”. DONNE, John. **XVII. Meditation**. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/23772/23772-h/23772-h.htm>>. Acesso em: 26/03/2013.

manifestações temporais dessa lei. O tempo pode ser, e sempre será, uma fonte de bem e de mal” (MEYERFHOFF, 1976, p. 70). Essa reflexão casa bem com a última sentença do romance: se o tempo está suspenso, paira uma indiferença entre bem e mal que isenta o homem moralmente. Em suma, o conserto do relógio e o retorno do fluxo do tempo devolvem aos personagens humanos o poder – e, em consequência, a responsabilidade – de ação.

2.5 UMA FESTA SOTURNA

esse amanhecer
mais noite que a noite.

Carlos Drummond de Andrade

O título deste segundo capítulo faz parte da frase que inicia *A hora dos ruminantes*: “A noite chegava cedo em Manarairema” (p. 1). Os dois primeiros parágrafos do livro descrevem uma típica noite na cidadezinha. Eles armam o cenário com notável riqueza sonora e imagética, de modo que será produtivo para nós citar pelo menos o segundo na íntegra:

Manarairema ao cair da noite – anúncios, prenúncios, bulícios. Trazidos pelo vento que bate pique nas esquinas, aqueles infalíveis latidos, choros de criança com dor de ouvido, com medo de escuro. Palpites de sapos em conferência, grilos afiando ferros, morcegos costurando a esmo, estendendo panos pretos, enfeitando o largo para alguma festa soturna. Manarairema vai sofrer a noite. (VEIGA, 1983, p. 1)

A aparente simplicidade do ambiente criada num primeiro momento, uma atmosfera bucólica, prossegue nesse segundo parágrafo por um caminho mais sombrio e misterioso. A narrativa já prepara o leitor para os acontecimentos malignos que virão mais à frente, como indica o uso destes vocábulos: cair, bate, latidos, choros, dor, medo, escuro, palpites, afiando, ferros, soturna, sofrer. A menção a sapos, grilos e morcegos, animais relacionados no imaginário popular à prática de bruxaria, reforça o clima sinistro. Além disso, a repetição de sons – como as rimas anúncios/prenúncios, as aliteraões de [k] em pique/esquina/aqueles, de [d] em dor/ouvido/medo, de [f] em conferência/afiando/ferros, de [p] em palpites/sapos e panos/pretos e ainda a colisão em esmo/morcegos – lembra uma fórmula mágica ou um feitiço. Por fim, o parágrafo se encerra com um *flashforward*, recurso raro nesta narrativa, mas que aqui desempenha papel importante para adiantar o clima de tensão que irá reger a narrativa do início ao fim.

Quando os supostos cargueiros passam pela estrada, isso logo no início do terceiro parágrafo, eles são flagrados por homens que proseiam tentando “retardar a noite” (p. 2).

Antes da popularização da energia elétrica, a rotina das comunidades se colava bastante ao curso solar. Começava-se a trabalhar assim que os primeiros raios da aurora despontavam, jantava-se ainda à tarde e, tão logo a escuridão se instalava, cada família se recolhia em casa. Praticamente não havia vida social à noite, exceto nas ocasiões de festas e cultos religiosos. A tentativa de atrasar a chegada da noite, portanto, equivale ao desejo de deixar-se ficar mais tempo entre amigos, prolongar a conversa.

Todavia, a noite não é um momento próprio para ir e vir despreocupado, afinal, quem domina então são “sapos e grilos competindo, donos da noite” (p. 2). É a hora em que bichos e criaturas mágicas, ou até diabólicas, reinam; não humanos. Essa relação só se inverterá com a criação de duas frentes de combate do temor do desconhecido e do misticismo: a luz artificial e o pensamento racional. A narrativa de José J. Veiga, porém, desenrola-se num contexto em que nem um nem outro se fazem presentes e o medo governa soberano.

A tentativa dos camaradas na ponte de frear a chegada da noite também pode ser tomada, num contexto mais amplo, como símbolo de resistência a qualquer ameaça ao estilo de vida deles. A noite, então, simbolizaria um fim absoluto, um apocalipse. Aqueles cidadãos se agarram ao dia de hoje, para que o seguinte não venha e não traga mudanças, vã tentativa de parar ou suspender os efeitos da passagem do tempo.

No dia seguinte à chegada dos cargueiros, os manarairenses apenas vigiam e esperam que os visitantes entrem em contato. Isso não acontece, mas também não esmorece as expectativas, e a vigília segue noite adentro. “Quem se levantou no meio da noite e arriscou mais um olhar na direção dos pastos do outro lado do rio viu o acampamento ainda de fogos acesos e vultos trançando em volta” (p. 5). A perspectiva dos cidadãos está afastada do objeto vigiado, fia-se apenas num olhar impreciso. Ainda assim, a cena descrita possibilita deduzir que os forasteiros não guiam sua rotina por marcos naturais, já que a chegada da noite não implica no encerramento das atividades. A gestão do tempo para eles obedece a outra ordem, diferente da de Manarairema, conforme já apresentamos no primeiro capítulo.

Essa distinção fica mais clara a partir do momento em que Geminiano passa a trabalhar para os homens. Ele é um dos poucos personagens que circulam nos dois espaços – o da cidade e o da tapera – e, por isso, tem mais condições de apontar as diferenças de organização de um e outro. Num dos escassos comentários sobre a tapera que deixa escapar, ele diz: “O tempo lá é curto” (p. 18). A mudança mais notável no carroceiro desde que aceitou o novo serviço é a preocupação com a produtividade. Ele não para mais para conversar, só age em função de suas obrigações e, para seguir em frente, chega a tocar o burro em cima de quem estiver no caminho – a justificativa é que não há tempo a perder.

Quando o instrumento de trabalho quebra, ele se desespera diante da perspectiva de falhar por um dia: “Não, não! Nem ver! – gritou Geminiano alarmado. – Pode descarregar não! Tenho que levar!” (p. 30). Pouco tempo depois, a sanidade mental do carroceiro é questionada, pois ele resmungava e conversava sozinho, dizia coisas aparentemente incoerentes. O narrador, reproduzindo a visão geral da cidade, comenta que o trabalho incessante era o responsável pela perda do juízo do trabalhador.

Essa nova gestão do tempo de trabalho, tão focada na produtividade a despeito do bem-estar do prestador de serviços, favorece a interpretação de que os homens tentam introduzir a lógica capitalista naquela comunidade. Esse é o cerne da leitura de Adriana Röhrig sobre *A hora dos ruminantes*: “Percebe-se aí uma mudança paradigmática, pois enquanto nas sociedades pré-capitalistas o fim da produção é o atendimento de certas necessidades sociais, na sociedade capitalista o trabalhador é posto para trabalhar para enriquecer o capitalista”³⁰. Nesse contexto, a atuação de Geminiano representaria a exploração da força de trabalho e a alienação decorrente de um modelo no qual o trabalhador conhece apenas uma etapa da linha de produção. Esse personagem demonstra as consequências da transição brusca de um sistema de trabalho artesanal para um esquema capitalista.

No capítulo anterior desta dissertação, na seção em que analisamos os valores morais, cogitamos a possibilidade de os visitantes estarem ligados a um vetor modernizante – e, de fato, o falatório em torno do trabalho dos homens ratifica isso –, mas concluímos que a modernização prometida não resulta em feitos concretos, apenas em um discurso que legitima abusos. Manarairema leva o ônus sem o bônus. Não se chega nem perto de modernizar a cidade, pois os métodos dos homens, como o autoritarismo, eram tão arcaicos quanto aquilo que pretendiam suprimir. A fim dessa incursão, com a desocupação da tapera, não se encontra nenhuma obra de proveito para os cidadãos, apenas galinhas e porcos deixados para trás.

Com relação ao modo como os homens se organizam no tempo, o excerto a seguir traz um dado novo sobre a rotina da tapera: a existência de lazer noturno.

À noite a fogueira e os lampiões do acampamento queimavam até tarde, da cidade via-se o clarão entre as folhagens, e quando o vento era favorável chegava-se a ouvir vozes e risos e ondulações esgarçadas de música; mas o povo não prestava maior atenção, aquilo já fazia parte do cenário natural da noite, não chegava a perturbar o sossego. (VEIGA, 1983, p. 13)

³⁰ RÖHRIG, Adriana. Os dilemas do homem moderno em *A hora dos ruminantes* de J. J. Veiga. In: **Literatura e autoritarismo**. Santa Maria, vol. 1, n. 18, 2002. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num18/art_01.php>. Acesso em: 12/04/2013.

Essa festa noturna tem traços em comum com outra já referida por nós no começo desta seção, a do segundo parágrafo do romance. A conversação dos homens corresponde à conferência de sapos; a música, ao afiar de ferros dos grilos; os vultos trançando (da citação anterior a essa mais longa), aos morcegos costurando a esmo. Tal paralelo atua como alerta. Embora não tenham até então ameaçado a liberdade e o bem estar dos manarairenses, os homens se reúnem à noite exatamente como fazem as criaturas sombrias, para preparar uma festa soturna. Atuar na escuridão é sinônimo de uma ação às escondidas, potencialmente má ou no mínimo polêmica. A movimentação na tapera é assimilada pela cidade como algo corriqueiro, do mesmo modo como ninguém se espanta com os barulhos dos bichos à noite. Grande ingenuidade, apontaria o narrador em mais um momento.

Ainda sobre a vigilância noturna da tapera, o narrador faz este outro comentário:

À noite, quando iam fechar as janelas para dormir e davam com os olhos no clarão do acampamento, as pessoas procuravam se convencer de que não estavam vendo nada e evocavam aquele trecho de pasto como ele era antes, uma clareira azulada na vasta extensão da noite rural. A vizinhança incômoda, os perigos que pudessem vir dela, eram eliminados por abstração. Mais tarde podia haver sonhos com os homens figurando como inimigos, mas eram apenas sonhos, vigorantes somente na escuridão dos quartos, solúveis na claridade do dia. (VEIGA, 1983, pp. 6-7)

Observamos aí nova evidência do apego da população local às coisas conhecidas. Mudanças são encaradas como indesejáveis, mas, em vez de combatê-las ou adaptar-se de modo consciente a elas, os personagens simplesmente as ignoram, simulando que ainda vivem uma realidade que já pertence ao passado. Enquanto houvesse certeza de que o dia sempre amanheceria, o medo não poderia durar mais do que algumas horas, tão curtas quanto a noite: os manarairenses se apegavam a essa garantia. E se acontecesse de a noite não mais terminar? Algo perfeitamente possível no universo ficcional, e de fato acontece algo similar em *A hora dos ruminantes*, vejamos como.

No estágio final da invasão dos bois, quando todos estão trancafiados em casa, a maioria mantém portas e janelas fechadas, vivenciando uma escuridão que se estende longamente – a contagem dos dias deixa de ser indicada de forma objetiva, conforme já comentamos. Os personagens esperam antes a chegada da morte do que a da luz. “Quase ninguém acendeu as luzes, poucas eram as casas onde havia o que iluminar. Também se a noite única não ia tardar, pouca diferença podiam fazer algumas velas e candeieiros” (p. 94). Lá fora talvez houvesse sol, mas na prática ninguém vivenciava aquilo, o astro não ditava mais o prosseguimento da rotina.

A experimentação de trevas superestendidas modifica a relação dos personagens com o tempo e torna os parâmetros usuais de medição ineficazes. O relógio da igreja para de funcionar, objetos e hábitos perdem significação, até mesmo o envelhecimento é revogado, junto com a identidade: “Quem estava ali não era ele [Pedro], mas um rapaz que nunca chegaria a homem maduro, não seria marido nem pai de ninguém, não teria cabelos brancos nem sofreria de reumatismo” (p. 92). Há a sensação de desligamento completo do passado e do futuro. O tempo já não é o social, não há ações coletivas, cada qual se tranca dentro de si, a mensuração dos instantes torna-se principalmente subjetiva.

A confusão relativa ao tempo se expressa bem nesta passagem: “Houve quem acordasse com o barulho desusado, mas *ninguém ousava esperar nada, exceto encontrar tudo na mesma na manhã seguinte*, os bois lá fincados, teimosos, definitivos, como há dias, há meses, há anos, talvez há séculos” (pp. 94-5, grifos nossos). Atentemos para a contagem exagerada do tempo de clausura. Literalmente, passaram-se apenas alguns dias, tempo máximo que uma pessoa conseguiria sobreviver com escassez de água e alimentos, mas a opção pela hipérbole serve para expressar a tortura de uma espera sem perspectivas. Num estado de sítio, alguns dias passam a ter o mesmo valor que um século, isto é, um tempo de sofrimento longo demais.

A expressão do desalento dos personagens grifada na citação acima lembra os versos da epígrafe desta seção – “esse amanhecer / mais noite que a noite” (ANDRADE, 2008, p. 10) –, que pertencem ao poema “Sentimento do mundo”, do livro homônimo de Carlos Drummond de Andrade. O motivo da noite se repete em vários outros poemas da obra, como “Menino chorando na noite”, “A noite dissolve os homens” e “Elegia 1938”. Mas o que nos levou a evocar “Sentimento do mundo” nessa altura da nossa exposição foi a ideia de alienação relacionada ao amanhecer, tão próxima do trecho de Veiga que destacamos.

No poema citado, o eu-lírico despoja-se de seu medo tarde demais, quando tudo ao redor já se revela destruído. O amanhecer tem relação com o ato de despertar, que, por sua vez, “remete ao momento ainda difuso de tomada de consciência desse eu em relação à nova realidade social com que se defronta. Como de praxe, esse despertar é experimentado como algo tardio e, por isso mesmo, com uma boa dose de remorso, levando ao pedido de perdão.” (CAMILO, 2002, p. 66). O sentimento de culpa é a resposta do eu-lírico diante da própria alienação e incapacidade de lutar. Sem nos alongarmos na análise do poema, enfatizemos apenas a imagem dessa manhã que não ilumina, enegrecida pela noite de horrores sem fim. Independente do contexto de cada texto – o do poema é a guerra, enquanto o do romance é a invasão dos bois –, a sensação de impotência diante do mal é a mesma.

Voltando à análise do motivo noturno especificamente em *A hora dos ruminantes*, há ainda um último episódio que merece ser comentado: o momento de comemoração logo após o gado se retirar da cidade. No primeiro capítulo, evocamos essa cena para abordar a reocupação do espaço pelos cidadãos; agora voltamos a ela para tratar da ressignificação da noite. Enfatizamos esse evento, porque ele é um ponto em que os manarairenses recuperam o domínio sobre o espaço e, conseqüentemente, sobre o modo de viver.

A descoberta da libertação – acontecimento antes cedido do que conquistado – se dá de madrugada. Num primeiro momento, muitos não dão atenção à inusitada calmaria, sinal da liberdade recém-adquirida, e voltam para suas camas – “Dormir pelo menos era um ato que ainda se podia praticar à revelia dos bois” (95). De repente, toda a cidade desperta daquela longa noite simbólica, a clausura, e se põe a celebrar. Citemos uma parte substancial dessa passagem:

O céu claro, as ruas limpas, o luar purificando o lamaçal de esterco e urina. Gente chamando gente, sacudindo gente, arrastando gente para ver, todas as janelas se abrindo, por todos os lados a claridade, o desafogo. Gente rindo, gente pulando e se abraçando e dançando na lama, gente se vestindo às pressas e correndo para a rua, esmurando as portas dos vizinhos, gritando, chamando, disparando armas de fogo. Gente aparecendo nas janelas, esfregando os olhos, não acreditando, querendo saber como foi, quem fez. Gente cantando desafinado nas ruas, atolando-se com botina e tudo, bandos correndo daqui para ali, inspecionando, reconhecendo, apalpando, meninos correndo ao chafariz com baldes e potes, entrando vestidos debaixo da bica, dando banho uns nos outros e correndo às vendas, comprando tudo fiado para uma ceia urgente, fogões se acendendo nas cozinhas, foguetes e roqueiras estourando em toda parte, uma orquestra apareceu em passeata, novos instrumentos foram se somando, Joaquim Rufino gritando como louco atrás das grades, tanto vivava como xingava, o juiz teve pena e mandou soltá-lo para o festejo, era caso até para indulto, no dia seguinte seria encaminhada a petição. (VEIGA, 1983, pp. 95-6)

A festa guarda algumas semelhanças com a dos inimigos: noturna, iluminada por uma fogueira e animada por cantoria. No entanto, difere-se dessa por ser um evento único e espontâneo, enquanto a dos homens era rotineira. Na festa dos manarairenses, predomina a partilha sobre a exclusão – mais uma diferença com relação à tapera. Além disso, as tantas repetições do vocábulo “gente” afastam qualquer comparação como a que fizemos entre a festa dos estrangeiros e a dos animais. Trata-se justamente da vitória do humano sobre a bestial.

Diversas vezes nesse trecho, o narrador ressalta o aspecto luminoso do espetáculo, um verdadeiro despertar, voltar a enxergar, conforme indicam estas palavras e expressões pertencentes ao campo semântico da visão: céu claro, luar, ver, janelas se abrindo, claridade, olhos, fogões se acendendo, foguetes e roqueiras estourando. O interessante é que,

literalmente, ainda é noite, mas aquela outra noite simbólica, portadora do medo de morte, já não existe.

A partir de então, a realidade volta a ser experimentada com nitidez, sem a desesperança ou a alienação tapando os olhos. Naquele cenário redescoberto, também estão visíveis os vestígios das perdas recentes – o “lamaçal de esterco e urina” –, mas os personagens, capazes novamente de enxergar, retomam a posse desse espaço, independente das condições em que ele se encontre. Quando todos saem à rua, deixam de ser apenas indivíduos atomizados para readquirir a vivência coletiva, complexa e plural como se espera que seja a vida numa sociedade livre. Isso fica representado pelas imagens paradoxais da primeira frase: noite/claro, sujeira/purificação e limpeza.

Outro dado significativo na festa de retomada dos cidadãos é que a fogueira é acesa à porta da igreja. Lembremos que muitas das festas tradicionais noturnas são religiosas e se dão dentro ou nas proximidades do templo: como a missa do galo, a festa de São João, a celebração de bodas etc. A esse respeito, são interessantes os termos que Taubouret Des Accords (*apud* DELUMEAU, 2009, p. 149) usa ainda no século XVI para explicar essa opção: “todas essas manifestações coletivas constituíam uns tantos exorcismos dos terrores da noite”. Por mais que a atuação de padre Prudêncio durante os momentos de perigo tenha sido nula, a igreja não deixa de representar para aquela população um espaço de segurança, símbolo do sagrado e da comunidade, fora do alcance da maldade humana.

Num trabalho de pesquisa de fôlego publicado sob o título *História do medo no Ocidente*, Jean Delumeau mapeou quais eram as principais fontes de temor que atingiam as populações europeias no período de 1300 a 1800, portanto, enfocando basicamente o fim da Idade Média e o começo da Moderna. Um dos terrores listados pelo historiador é a noite. No decorrer da História, inclusive em períodos anteriores a esses, muitas representações desse medo antiquíssimo o colocam lado a lado com a morte. Por exemplo, na passagem bíblica em que Jesus Cristo expia, o céu escurece em plena tarde. Fora da cultura cristã, o historiador também suscita os rituais de sacrifício realizados pelos astecas para que o sol sempre aparecesse em seu ciclo habitual. Já na Idade Moderna, outro objeto relacionado à noite e que provocava terror era Lua, tida como promotora de inconstâncias e de loucura.

Para entender o pavor de algo tão natural como a noite, Delumeau explica que, por o homem ter o sentido da visão mais aguçado do que outros animais, desespera-se facilmente quando privado dela. Ele acrescenta:

É ainda verdade que a escuridão nos subtrai à vigilância de outrem e de nós mesmos e é mais propícia que o dia aos atos que nos reprimimos de encarar por consciência ou temor: audácias inconfessáveis, empreendimentos criminosos etc. Enfim, o desaparecimento da luz nos confina no isolamento, nos cerca de silêncio e portanto nos “desassegura”. Umas tantas razões convergentes que explicam a inquietação engendrada no homem pela chegada da noite e os esforços de nossa civilização urbana para fazer recuar o domínio da sombra e prolongar o dia por meio de iluminação artificial. (DELUMEAU, 2009, pp. 142-3)

O comentário é especialmente pertinente ao romance que estamos analisando, sobretudo por destacar a dificuldade de vigiar durante a noite. Conforme se viu no capítulo anterior, a prática da vigilância é característica de Manarairema. Extirpá-la, de certa forma, compromete a identidade daquele povo, aniquila seus pontos de referência. Além disso, os homens da tapera não fazem nada declaradamente mau na presença dos manaraienses. Mesmo o interrogatório de Apolinário, que só tem por testemunha Amâncio, ou seja, um aliado dos forasteiros, não apela à violência. O sequestro de Nazaré e Pedrinho, por sua vez, confunde-se com um solícito convite. A revelação das reais intenções contra o casal só se dá no acampamento, fora das vistas da população. O próprio narrador se descompromete de descrever a cena de tortura, delega o relato ao personagem e nada comenta sobre o fato.

Ainda que o povo desconfie dos vizinhos retirados, de nada pode acusá-los formalmente. Agir às escuras é uma estratégia para não despertar a fúria da multidão, que, em grupo e no calor da revolta, poderia ganhar força. Em vez disso, espalhar o medo, dividir, forçar as pessoas a se trancarem em casa, impor uma noite que nunca termina: esses são meios para desviar os olhares da ação criminosa. Enquanto cada um se preocupa com a própria sobrevivência, ninguém dá pela falta de dois jovens desaparecidos. Em resumo, a noite possui um papel simbólico fundamental nesse romance, pois tanto o enredo quanto a forma se constroem sobre o mistério e o medo do desconhecido.

3 QUEM SABE SABE, QUEM NÃO SABE INDAGUE

3.1 O NARRADOR COMO VETOR IDEOLÓGICO

Ao analisarmos a configuração do espaço e do tempo em *A hora dos ruminantes*, nos capítulos anteriores desta monografia, observamos que ambos os elementos se estruturam internamente de modo heterogêneo. Propusemos, então, uma leitura de como isso reflete a existência de feixes de valores distintos e conflitantes na narrativa. Em nossas descrições prévias, ressaltamos principalmente as dicotomias: caracterizamos o espaço central da cidade e o da tapera, assim como o tempo que acompanha a ação dos personagens e o que desloca os acontecimentos para um passado superado, estanque e sem ideia de progressão. A presença de dualidade na estruturação do romance não é específica dessa obra de José J. Veiga. A alternância de perspectivas para tratar de um mesmo objeto ocorre em qualquer romance moderno, afinal, esse é um gênero que se constitui a partir de vários vetores ideológicos em interação, sendo pluralista e porta-voz de múltiplos discursos.

Nas afirmações acima, ecoa explicitamente a teoria de Mikhail Bakhtin, em especial o ensaio “O discurso no romance”, publicado em *Questões de estética e de literatura* – obra que visa a reaproximar formalismo e ideologismo, perspectivas de análise que tantos teóricos contemporâneos ao filólogo russo consideravam inconciliáveis. Como não nos prolongaremos nessa discussão, para fins desta monografia basta frisar este conceito chave: BAKHTIN (2010, p. 73) considera o romance um “fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal”, pois resulta da ligação e da correlação de diversas vozes sociais representadas em múltiplas unidades estilísticas. Esse processo de construção discursiva relacional é o que ele chama de dialogismo. Mas que unidades estilísticas são essas? O autor destaca estas cinco como sendo as mais recorrentes: a narrativa direta do autor; os discursos dos personagens; a estilização de formas narrativas tradicionais orais (canções, lendas etc.) e semiliterárias (cartas, diários etc.); as formas literárias fora do discurso do autor (dados científicos, notícias, sermões etc.). Portanto, seria simplista pensar um romance como o porta-voz de uma ideologia; é mais adequado abordá-lo como registro do diálogo (conflituoso ou não) entre várias ideologias.

Identificar os diversos vetores ideológicos no nível da estrutura da narrativa e atribuir significado a eles tem sido o objetivo desta monografia. Guia-nos a hipótese já introduzida no primeiro capítulo de que existem três principais forças atuantes: as duas mais explícitas são aquelas identificadas uma com o espaço de Manarairema e a outra com o da tapera, mas há também uma terceira encarnada na figura do narrador – esse último mais difícil de relacionar

com uma espacialidade, já que não é um personagem que localizável no plano de ação, fica restrito à esfera discursiva. Neste terceiro capítulo, vamos nos debruçar sobre questões referentes à instância narrativa a fim de desenvolver melhor tal hipótese.

Partamos de categorias de análise mais básicas. Como primeira constatação, observa-se que *A hora dos ruminantes* é uma narrativa em terceira pessoa, pois, conforme acabamos de apontar, o narrador não se coloca como personagem participante dos acontecimentos por ele descritos. Como segundo dado, nota-se que esse narrador é onisciente, isto é, ele se mostra a par de pensamentos e intenções dos personagens. Por fim, uma terceira característica é que o discurso do narrador não só revela ao leitor a subjetividade de vários personagens como incorpora a voz desses à sua, ora reproduzindo a perspectiva de um, ora a de outro e, às vezes, até a de coletividades.

O discurso que apenas começamos a caracterizar se aproxima muito daquilo que Jean Pouillon nomeou “visão por detrás”. Essa categoria designa um narrador³¹ que não participa da trama, mas que tem um conhecimento privilegiado da interioridade dos personagens. Existe certa ambiguidade nesse tipo de narrador, pois é sabido, “por um lado, que ele não se encontra em seu personagem, mas sim distanciado dele; por outro lado, que a finalidade desse distanciamento é a compreensão imediata dos móveis mais íntimos que o fazem agir; graças a esta posição, ele vê os fios que sustentam o fantoche e desmonta o homem” (POUILLON, 1974, p. 63). Em outras palavras, apesar (ou talvez por causa) de se posicionar longe da trama, esse o narrador “por detrás” enxerga as motivações dos personagens com mais clareza.

Embora seja compatível com o nosso objeto de análise, sobretudo como ponto de partida desta tentativa de descrevê-lo, a definição de Pouillon não dá conta de explicar totalmente o funcionamento do narrador de *A hora dos ruminantes*. Afinal, mesmo esse sendo onisciente com relação a todos os personagens – listaremos evidências a favor dessa afirmação logo adiante –, em vários momentos, ele não compartilha com o leitor certas informações e faz isso justo nos momentos mais cruciais da trama. Ele tem condições de explicar as motivações dos personagens, mas não o faz. Para estudar este narrador, portanto, é essencial considerar que ele possui acesso privilegiado (ou que não significa, necessariamente, pleno) a dados sobre os quais silencia – aliás, procedimento esse tão obscuro quanto o próprio modo de agir dos homens da tapera.

³¹ Pouillon não diferencia “romancista” e “narrador”, postura essa que não é mais bem aceita na teoria literária contemporânea. No entanto, a fim de não invalidar a discussão do crítico por completo, que possui apontamentos ainda bastante pertinentes, optamos por empregar o segundo termo, mais adequado na atualidade para tratar da voz que narra o romance.

Aparentemente, essa é uma estratégia que contribui para acirrar o clima de mistério estabelecido desde o início do romance. Só o narrador conhece o ponto de vista de todos os envolvidos na trama, mas ele opta por manter o leitor na mesma ignorância dos personagens. Se esses não tomam a iniciativa de discutir uma explicação coletiva para os fatos insólitos que acometem a cidade, isto é, se cada um, ao se calar, mantém privadas as experiências individuais, não será o narrador quem quebrará aquele silêncio constrangido. Pelo contrário, esse capta com precisão o clima de ignorância geral.

Numa entrevista publicada no início da década de 1980³², quando perguntaram a Veiga por que os livros dele costumavam ser tão breves, o escritor respondeu que, na verdade, as primeiras versões eram longas, mas que ele as cortava tanto quanto podia para deixar o desfecho em aberto. Acabava que o resultado saía sempre enxuto. Essa anedota, já evocada na introdução desta monografia, não poderia descrever melhor o tipo de narrador veigueano: alguém que, independente de ter subsídios para explicar o porquê dos acontecimentos insólitos, prefere comunicar apenas o mínimo para o leitor construir suas próprias hipóteses, sem fornecer conclusões definitivas.

Mas nos adiantamos demais, é preciso ainda demonstrar o que nos levou a afirmar acima que o narrador é onisciente em relação a todos os personagens. Numa busca por marcas textuais que expressassem juízos de valor, deparamo-nos com vários exemplos inseridos no discurso do narrador. Algumas dessas ocorrências eram a) opiniões por meio de adjetivos isolados (como “ingênua”; “sem graça”; “boa”; “certo”; “estranho”; “absurdo”; “idiota”, “assanhado” etc.); mas havia também b) indagações de incredulidade, indignação ou dúvida; c) julgamentos explícitos por meio de assertivas; e d) ironias. Ao olharmos mais atentamente para tais juízos de valor, notamos que nem todos eram de autoria do narrador – na maioria, havia um contágio evidente das opiniões de personagens –, o que sugeria a possibilidade onisciência. Faltava, no entanto, observar se esse recurso ocorria de modo seletivo ou completo. Acima, já demos alguns exemplos de usos de adjetivos, mas, sendo os tópicos “b”, “c” e “d” mais extensos, vamos apresentá-los na sequência em blocos separados, procurando apontar por que concluímos que se trata de uma onisciência completa.

Começemos pelo item “b”, as indagações de incredulidade, indignação ou dúvida. No primeiro capítulo, destacamos que um dos modos de se representar a coletividade em *A hora dos ruminantes* ocorre por meio de discursos diretos não atribuídos a nenhum enunciador específico. Na ocasião, apontamos ainda que muitas dessas falas se constituem de perguntas

³² VARGAS, Francisco. Um construtor de fábulas: entrevista com José J. Veiga. In: **Revista Veja**. Edição 734, 29/09/1982. pp. 3-6

sem respostas. Agora se faz pertinente acrescentar um novo dado: esse mesmo modelo de frases interrogativas também aparece várias vezes sem estar assinalado por travessão, isto é, enunciado pelo narrador. As ocorrências são muitas, mas citaremos só algumas junto a um contexto mínimo.

- (1) *Dez cargueiros sumindo na estrada certa, sem desvio?* Era preciso uma explicação, o assunto não podia ficar no ar.
— Sabem o que é que eu penso? Era vontade demais de ver cargueiro com toucinho. Quando a gente quer muito ver uma coisa, acaba vendo em pensamento.
— E nós todos não vimos? E não contamos? Eu nem estava pensando em toucinho. (p. 2, grifos nossos)
- (2) *Manuel Florêncio* ia aparelhar umas tábuas de porta, não conseguiu começar. Aquela ideia de Amâncio não estava condizendo. Vamos que os homens não gostassem e o recebessem com quatro pedras: *quem é que ia ter mais sossego na cidade por muitos dias?* (p. 17, grifos nossos)
- (3) Manuel Florêncio era uma coceira que *Amâncio* tinha por dentro. Aquela mania de honesto, de ser palmatória do mundo, de dizer coisas que ninguém gosta de ouvir. *Quem ele pensava que era? Secretário de Deus? Fiscal do mundo?* (p. 25, grifos nossos)
- (4) A mãe foi para a janela da frente para não ouvir, desejando que o marido não exagerasse no castigo, *afinal de contas qual o menino que não faz uma travessura de vez em quando?* (p. 50, grifos nossos)
- (5) *Apolinário* esperou que eles falassem, para ouvi-los ele fora chamado, mas eles continuavam aéreos, digerindo a merenda imprevista. *Teriam mudado de ideia, ou estariam ganhando tempo para organizar o ataque?* (p. 68, grifos nossos)
- (6) *D. Bitá* cansou-se de olhar, não viu a caleche: já devia ter passado. Não adiantava ficar na janela, dali não se via a tapera, só o arvoredo e a fumaça indicando atividade na cozinha. [...] *Como é que se pode ter confiança em pessoas que desperdiçam o gosto comendo coisas tão esquisitas?* (p. 82, grifos nossos)
- (7) Enquanto *D. Bitá* foi providenciar a toalha *ele* se olhou no espelho grande da sala e quase se assustou. Quem estava ali não era ele, mas um rapaz que nunca chegaria a homem maduro, não seria marido nem pai de ninguém, não teria cabelos brancos nem sofreria de reumatismo. *Seria um mal muito grande?* (p. 92, grifos nossos)
- (8) O pessoal trocou olhares incrédulos. *Podia ser? Tinha cabimento? Não seria invenção de Geminiano?* (p. 101, grifos nossos)

A apresentação do contexto junto às perguntas possui o ônus de aumentar o volume das citações, mas compensa por nos permitir identificar um padrão importante. Em praticamente todos os casos, as interrogativas, destacadas em itálico, aparecem próximas a algum personagem ou grupo de personagens, também grifados por nós acima. O contexto nos dá embasamento para afirmar que as dúvidas não provêm do narrador, e sim de um ou mais

personagens, pois aquilo que se questiona é compatível com o dilema daqueles que estão em cena. Mesmo no exemplo (1), que não identifica os falantes, é notável a semelhança entre a pergunta enunciada pelo narrador e as introduzidas a seguir por travessões. A princípio, pode parecer que é o narrador quem está intrigado pelo sumiço dos cargueiros entrevistados, mas logo se vê que esse é o tópico de discussão dos homens que conversavam na ponte. Não é uma coincidência, a reação destes é que contaminou a fala do narrador. Trata-se da técnica de discurso indireto livre, empregada constantemente neste romance.

Nos demais exemplos, notamos as seguintes relações entre a situação dos personagens e as perguntas próximas: (2) Manuel não consegue se concentrar no trabalho / preocupação sobre os desdobramentos da visita de Amâncio até a tapera; (3) Amâncio tem antipatia pelo carpinteiro / indignação sobre a conduta moral desse; (4) Serena teme pelo castigo de Mandovi / defesa da tolerância às eventuais travessuras infantis; (5) Apolinário se depara com o silêncio dos homens / indagação sobre a intenção desses; (6) D. Bitá olha na direção do acampamento fumegante / questionamento da confiabilidade de pessoas que se alimentam de coisas estranhas; (7) Pedro se assusta com a própria imagem e pensa que nunca chegaria à idade adulta / balanço do tamanho da perda; (8) um grupo de manaraienses troca entre si olhares incrédulos / dúvida sobre a honestidade de Geminiano.

Essa é uma amostra de como a instância narrativa apresenta pensamentos de personagens utilizando o discurso indireto livre. No parágrafo acima, procuramos deixar bem explícita a ligação entre personagem e juízo de valor: primeiro, encontramos alguém numa situação de surpresa, revolta ou reflexão, depois vem uma ou mais perguntas não atribuídas a ninguém específico, mas totalmente coerentes com a linha de raciocínio daquele que está em cena. Embora com uma frequência menor, o esquema dilema/pergunta também aparece em ordem inversa, como no primeiro excerto. Além disso, é importante enfatizar que se trata de dúvidas não respondidas, fórmula essa que incorpora um traço discursivo típico daquela comunidade: a abstenção em explicar os fatos insólitos que invadem o dia a dia de Manaraiema.

O discurso indireto livre é uma espécie de híbrido entre o discurso direto (fala literal do personagem marcada por travessões ou aspas) e o indireto (paráfrase da fala do personagem introduzida por um verbo *dicendi*). Distingue-se de ambos por inserir palavras, expressões e frases inteiras de personagens no corpo do discurso do narrador sem utilizar verbo *dicendi*, isto é, sem indicar onde começa a fala de um e termina a de outro. Às vezes, guarda mais semelhanças com o discurso indireto por modificar o tempo verbal para o

pretérito imperfeito ou o futuro do pretérito e, às vezes, aproxima-se mais do discurso direto por manter a fala alheia em sua forma original.

Num estudo sobre o uso dessa técnica na obra de Machado de Assis, Joaquim Matoso Câmara Júnior destaca sua recorrência em frases interrogativas, semelhante ao que fizemos há pouco com os excertos de *A hora dos ruminantes*. O pesquisador assinala que, enquanto o discurso indireto transforma interrogações em afirmações, o indireto livre mantém o ponto de interrogação, preservando assim o tom original. Acerca das interrogativas no discurso indireto livre em geral, Marguerite Lips, citada por Matoso Câmara no referido artigo, observa que muitas delas não são questões propriamente ditas, apenas demonstrações de dúvida e espanto sem expectativa de resposta. É exatamente esse o tipo de pergunta que temos na obra de Veiga: expressa antes um sentimento do que uma atitude de buscar esclarecimentos. Há muitos pontos que os manarairenses poderiam questionar com propósitos informativos, porém, isso não ocorre – eles se limitam a constatar que há algo errado, sem interferir naquilo que já se sabia ou se fazia antes.

Muitos teóricos interpretam a suspensão de fronteiras discursivas dentro do discurso indireto livre como uma associação de cumplicidade entre narrador e personagem, no sentido de aquele endossar a opinião deste. Matoso Câmara não concorda que essa leitura seja válida para todas as obras literárias. Ele alega que isso só se aplica esporadicamente no caso de Machado de Assis, para o qual a técnica assume uma função diversa: “A adoção do discurso indireto livre [...] conserva os traços afetivos, mas não impõe ao leitor a noção de que o personagem pensou em frases definidas e nítidas, pois as frases apresentadas são do autor, tendo apenas a coloração afetiva do personagem”³³. Não há, necessariamente, uma concordância de pontos de vista; e sim o desejo do narrador de expressar o impacto emocional de certas circunstâncias sobre os personagens no calor do momento, quando os próprios envolvidos na ação mal processaram o contexto por meio de discurso estruturado.

Reproduzir o processo de assimilação parcial do estranho, captar a confusão das múltiplas versões, amenizar o alcance da onisciência do narrador e, assim, preservar o mistério. Essas parecem motivações plausíveis para o destaque do discurso indireto livre na obra de Veiga. Tieko Miyazaki já havia observado esse traço, só que no caso específico de *Torvelinho dia e noite*. Contudo, acreditamos que essa mesma análise também se aplique perfeitamente ao foco narrativo de *A hora dos ruminantes*:

³³ CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Matoso. **O discurso indireto livre em Machado de Assis**. Disponível em: <http://machadodeassis.net/revista/numero06/rev_num06_artigo01.pdf>. Acesso em: 18/06/2013.

A mobilidade conferida ao discurso pelo emprego da terceira pessoa, permitindo-lhe descolar-se de uma a outra personagem, aliada aos efeitos decorrentes do sistema pessoal de signos, resulta na criação de uma personagem, a personagem coletiva. Nesse caso, o discurso pode apresentar-se como um discurso neutro ou objetivo, mas feito, acima de tudo, de afeto. Queremos dizer com isso que uma comunidade enquanto personagem pode ser, antes de mais nada, uma personagem criada a nível de *narração*, graças à *unidade de tom*. (MIYAZAKI, 1988, p. 114, grifos no original)

É curioso que a crítica destaque Torvelinho como um personagem coletivo, mas não afirme nada parecido com relação a Manarairema, cuja descrição apresenta ainda mais traços humanizados. Talvez isso se deva ao fato de, no primeiro caso, a mobilização da população para retomar a posse da cidade ser mais consciente e ativa do que no segundo. Independente disso, interessa-nos a explicação de Miyazaki sobre como se constrói tal personagem coletiva: via narração, pela unidade de tom.

No primeiro capítulo, desenvolvemos a hipótese de que Manarairema é a protagonista do romance e fundamentamos isso observando um padrão no uso de prosopopeias. Agora que estamos olhando especificamente para o foco narrativo, podemos reforçar mais essa argumentação observando certa homogeneidade no modo de expressão dos agentes. Por mais que certos personagens tenham caráter próprio bem marcado, não se nota variação marcante entre eles no âmbito linguístico e, para explicitar ainda mais a unidade que prevalece naquela cidade, o narrador segue esse mesmo padrão. A instância narrativa dissolve as diferenças formais no seu próprio discurso, constitui uma unidade a partir de segmentos diferentes – e faz isso principalmente com o auxílio do discurso indireto livre. O narrador unifica em si a voz dos personagens e a da narração, só não dá conta de diluir as discrepâncias ideológicas entre as partes envolvidas. Esse é um tipo de conflito que permanece irresolvido até o desfecho e que se faz vislumbrar nas tantas interrogativas sem resposta.

Até o final deste capítulo, retomaremos e desenvolveremos essa ideia, mas, por ora, devemos prosseguir apontando outros tipos de emprego do discurso indireto livre em *A hora dos ruminantes*. Esse recurso aparece não só por interrogações, mas também por afirmações e suposições contendo julgamentos mais explícitos – esse é o item “c” listado acima entre os recursos de valoração que localizamos na fala do narrador. A estratégia textual nesse caso é a mesma adotada nos questionamentos: se introduz um personagem e logo depois se apresenta um juízo de valor coerente com aquilo que se sabe sobre aquela figura, permitindo ligar a ela a autoria do discurso. Recorramos a uma nova lista de exemplos para fundamentar as observações acima:

- (9) Se aqueles homens eram como Balduíno estava contando, empanturrados e atrevidos, Manarairema ainda ia ter muita dor de cabeça com eles. *Ainda bem que ninguém tinha ido se oferecer, para não voltar de rabo entre as pernas. E havia ser muito engraçado se o dono do pasto onde eles estavam chegasse de veneta da fazenda e desse ordem de levantarem acampamento a toque de caixa. Porque Júlio Barbosa era homem para isso. Pessoa correta estava ali, mas com ele ninguém brincava.* (p. 6, grifos nossos)
- (10) *Pe. Prudente* viu o despeito e sorriu leve. Não ia dizer nada mas também não ia disfarçar. *Geminiano precisava passar por aquele acanhamento, era parte da lição.* (p. 12, grifos nossos)
- (11) *Gemi. Como são as coisas. Geminiano* não soube se gostou ou não. (p. 28, grifos nossos)
- (12) Ocupado em lavar as mãos no lavatório no canto da varanda *ele* considerou-se dispensado de perguntar em que ela estivera pensando. *Se a gente for acompanhar medo de mulher...* (p. 54, grifos nossos)
- (13) *Manuel* olhou novamente para Apolinário, notou a delicadeza das mãos fortes – tranquilizou-se. *Apolinário ia dar muito trabalho antes de ceder; talvez nem cedesse. Seria bom, porque aquela gente estava mesmo precisando de uma lição.* (p. 57, grifos nossos)
- (14) *Ele* sentiu um calor repentino nas orelhas e um formigamento em todo o rosto. *Mulher parece que tira a vida para enfezar a gente.* (p. 73, grifos nossos)
- (15) *D. Bitá* foi para a janela dos fundos, fez binóculos com as mãos e ficou olhando a estrada. *A imprudência daqueles dois de se meterem no meio de estranhos, com tantos lugares outros para irem.* (p. 81, grifos nossos)

Este exercício de ilustração do discurso indireto livre assemelha-se muito a certo recorte que realizamos no primeiro capítulo, quando buscamos juízos de valor associados a determinados personagens e, conseqüentemente, a certas espacialidades³⁴. Ali priorizamos o discurso direto, aqui olhamos exclusivamente para o discurso indireto livre. Mudou o escopo de análise, mas não o tipo de moralidade identificada. Dos excertos acima, podemos depreender princípios como: desconfiar do desconhecido (trecho 15); ser soberbo perante atrevimentos alheios (trechos 9, 11, 13); evitar violência (trecho 10); não sucumbir às “fraquezas” femininas (trechos 12 e 14). Estamos diante de uma sociedade conservadora, fechada e pacífica (no caso de Manarairema, “passiva” seria um termo até mais adequado), que não tem notícia de globalização ou de outros arranjos modernos. Também relacionada a esse ethos, salta aos olhos a repetição da expressão “aprender uma lição” (trechos 10 e 13), que supõe o ato de enquadramento, adequação e punição de desvios. Esse tema já foi discutido no capítulo 2, quando apontamos semelhanças entre *A hora dos ruminantes* e gêneros literários moralizantes, como fábulas e contos exemplares.

³⁴ Cf. TABELA 1 na seção 1.4 desta monografia.

Na seleção de excertos acima, acumulam-se opiniões, palpites e valorações que podem ser atribuídas respectivamente a: (9) grupo de pessoas que escuta o relato de Balduino; (10) padre Prudente; (11) Geminiano; (12) Apolinário; (13) Manuel Florêncio; (14) Pedro Afonso; (15) D. Bitá. Alguns desses personagens já apareciam naquele primeiro conjunto de exemplos de questionamentos listados por nós (1 a 8), outros são inéditos. Nota-se, portanto, variedade nos pontos de vista expressos via discurso indireto livre. O narrador não possui um foco especial de atenção, levando-nos a supor que ele possua onisciência total, isto é, que consiga se imiscuir na interioridade de qualquer um. Mas será mesmo de qualquer um? Nos exemplos acima, faltam menções aos homens da tapera. Eles constituiriam uma exceção à onisciência do narrador?

Se fôssemos relacionar o narrador a uma das espacialidades descritas no romance, provavelmente seria Manarairema, pois ele descreve a cidade com proximidade e riqueza de detalhes, enquanto remete à tapera apenas vista de fora, à distância. A área de “circulação” dele é a mesma em que transitam os manarairenses, mas isso não significa que ele pertença, necessariamente, àquela comunidade. Não localizamos qualquer evidência que confirme ou refute essa interpretação, nada sabemos sobre a dimensão corporal do narrador, portanto, questionar se ele faz parte daquele grupo não nos é produtivo. Mais do que caracterizar *onde* ele está, nosso objetivo é definir *como* ele olha para os personagens em cena. A noção de espacialidade nesse caso se apresenta mais como posição social do que física. Ainda que não tenhamos condições de precisar a procedência regional desse narrador, pode-se constatar que ele desconfia, simultaneamente, do ideário local e do associado aos forasteiros: sua posição permite conhecer e julgar ambos.

Já exemplificamos algumas das abordagens dos dilemas dos manarairenses via discurso indireto livre, mas ainda falta observar como a perspectiva dos homens da tapera é retratada. Um dado interessante é que não localizamos no discurso do narrador descrições de fatos ocorridos dentro do acampamento. As poucas pistas a que o leitor tem acesso são deixadas por meio do discurso direto daqueles que estiveram na tapera: Geminiano alude à grande quantidade de cachorros, Amâncio elogia a cachaça produzida lá e menciona as pequenas reformas em realização, Pedro, por fim, relata seu aprisionamento numa gruta. Há ainda algumas observações por parte daqueles que veem a tapera de fora – o menino no cargueiro, os curiosos na beira da cerca, D. Bitá etc. –, mas são informações mais ainda imprecisas do que as daqueles que de fato estiveram lá. Por outro lado, é preciso lembrar que, embora o narrador aparentemente não tenha acesso ao espaço da tapera, esse é o limite físico para seu olhar, os homens de lá entram na cidade livremente. Nessas visitas, o narrador pode

se aproximar desses personagens, demonstrando alguma onisciência sobre eles, ainda que de modo precário e pouco frequente. Preferimos não misturar essas situações aos exemplos anteriores por se tratar de momentos de exceção, isto é, algo que não representa um tipo de discurso recorrente.

Seguem dois exemplos em que o narrador se mostra onisciente com relação aos homens da tapera:

- (16) O homem alisou o focinho dele [do burro], *pensando*. *Resolveu* não pegar o pião. *Quem está em posição mais alta, e armado de chicote, leva vantagem*. (p. 7, grifos nossos)
- (17) Sem *ligar* à recepção o homem entrou e olhou em volta, como querendo dizer que havia gente demais. Os outros *entenderam* o olhar, foram se levantando, espreguiçando, bocejando, coçando as costas, numa tentativa ingênua de dar a entender que iam sair porque queriam e não por estarem sendo expulsos. O homem arredou-se da porta para desimpedir a saída, e quando a última pessoa passou, ele olhou para o fundo da venda para ver se não restava alguém, depois chegou-se à porta e olhou o beco, não *queria* ver ninguém marombando nas vizinhanças; *satisfeito* com a inspeção, entrou e fechou a porta, como se fosse o dono da venda e Amâncio um simples acompanhante. (pp. 44-45, grifos nossos)

A primeira e mais simples marca de onisciência é a presença de verbos como “pensar”, “resolver”, “ligar”, “entender”, “dar a entender” e “querer”. Um homem da tapera (não se sabe se o mesmo nos dois casos) é o sujeito desses verbos, exceto por “entender” e “dar a entender”, cujos sujeitos são o grupo de fregueses da venda. Mas os grifamos mesmo assim por exemplificar dentro do excerto de nosso interesse a rápida alternância de foco, traço fundamental para caracterizar o narrador veigueano.

Comentemos primeiro o excerto (16). O narrador começa situando o homem numa posição reflexiva. Logo depois, expõe a decisão do forasteiro (“não pegar o pião”) e o motivo da resolução (“quem está em posição mais alta, e armado de chicote, leva vantagem”). A decisão e o motivo não foram enunciados pelo personagem ainda, portanto, se o narrador se mostra a par dessas informações, é porque tem acesso aos pensamentos daquele. Isso demonstra que a onisciência da instância narrativa se aplica também à gente da tapera, ainda que distintamente de como sucede ao manarairenses; aqui se trata de uma onisciência mais circunstancial e pontual.

Com relação à frase contendo o motivo que leva o homem da tapera a se refrear, encontramos nela pelo menos duas possibilidades de leitura: primeira, como discurso indireto livre, algo recortado direto de uma fala que seria a do personagem (embora não dita), sem a mediação do narrador; segunda, como um fato de senso comum, isto é, algo sabido por todos

– armas conferem poder a seus portadores – que seria uma justificativa deduzida pelo narrador para a flexibilização do homem em negociar. Por isso, é preciso cautela: nosso argumento é de que há onisciência total do narrador, mas isso não significa que a prática do discurso indireto livre atinja todos os personagens necessariamente; são dois recursos que podem estar associados ou não. Por ora, apresentamos uma indicação que, por si só, é fraca demais para sustentar tal generalização.

O excerto (17), igualmente, não nos permite ir mais longe na discussão sobre discurso indireto livre, pois não percebemos aí ocorrências muito marcantes do mesmo – exceto, talvez, por “não queria ver ninguém marombando nas vizinhanças”. Na cena em questão, sabe-se que o homem ficou satisfeito com a reação dos fregueses, mas também não é possível afirmar se a tal explicação para o comportamento desconfiado do major pode ser atribuída a ele próprio ou ao narrador.

O trecho é mais produtivo para nós sob outros aspectos, como o foco oscilante do narrador. Só nesse parágrafo, ele mistura tanto descrições objetivas (“entrou e olhou em volta”; “arredou-se da porta”; “entrou e fechou a porta” etc.), quanto demonstrações de onisciência (em *itálico*) sobre aqueles que estão em cena. Essa condensação de focos deixa bastante claro que não há um personagem no centro da trama, todos têm seu ponto de vista em alguma medida apresentado em primeiro plano. Todavia, olhando para o romance como um todo, fica evidente que a subjetividade dos manarairenses está mais frequentemente representada do que a dos visitantes. O narrador tem um conhecimento privilegiado sobre todos, mas elege apenas uma parcela dos personagens como objeto de interesse. Isso acontece possivelmente devido ao conflito estabelecido: a trama se desenvolve sobre como a cidadezinha lida com os visitantes, e não o contrário.

Olhando com mais atenção ao segundo excerto, nota-se ainda um dado novo para nossa exposição: a presença de comentários (sublinhados por nós) que não parecem estar colados a nenhum personagem específico. Quem acha a tentativa de disfarce ingênua? Quem sugere que o homem está incomodado com a quantidade de pessoas? Quem propõe a analogia que coloca o visitante numa posição hierárquica superior em relação a Amâncio? Recai sobre o narrador a maior possibilidade de autoria desses comentários.

Reforça tal hipótese o fato de certos recursos e expressões se repetirem em momentos diversos da trama, quando os personagens em cena já não são os mesmos. Por exemplo, já se disse logo na ocasião da chegada dos cargueiros: “*Tentativa ingênua* de descartar o problema” (p. 2, grifos nossos). Essa mesma avaliação retorna no excerto (17), quando a situação é outra, com um grupo diferente de personagens, passando a impressão de que reagir de modo

ingênuo, pueril, é característico daquela população como um todo. Mais do que um dado concreto, essa é a opinião consolidada de alguém sobre Manarairema – muito provavelmente vinda do narrador. Nesses momentos, por mais que se use o discurso indireto livre, evidencia-se uma discordância entre o narrador e a matéria narrada – aquele julga essa de modo negativo. No primeiro capítulo, quando introduzimos a dualidade do olhar do narrador sobre Manarairema, a sintetizamos na expressão “encanto e enfado”. A ênfase nessas “tentativas ingênuas” é uma pequena amostra de como a parte enfadada pode se manifestar no modo de contar a história ao lado de retratos mais indiferentes ou até simpáticos dos costumes locais.

O narrador não direciona o julgamento de puerilidade apenas aos manarairenses, mas também aos homens – o desdobramento disso é ele se colocar numa posição acima de ambos os grupos, como um observador que compactua com pouco ou nada daquilo que descreve. Como ilustração disso, evocamos três situações: a visita de Amâncio à tapera, onde supostamente teria brincado de peteca; a implicância gratuita dos homens com Mandovi, enquanto o menino trabalhava; e o interrogatório de Apolinário, que taxa, em pensamentos, seus inquiridores de “bobocas”. Nas três situações, temos manarairenses estarecidos com o comportamento infantil de alguém da tapera, mas que não criticam o objeto de escárnio diretamente, essas opiniões são reveladas apenas por discurso indireto livre. No segundo caso, para aumentar o efeito de ironia, é uma criança quem tem o comportamento mais maduro do grupo. Olhemos mais detidamente para um excerto referente ao primeiro dos exemplos enumerados:

Amâncio jogando peteca com gente desconhecida... Tudo confuso, trançado, sobrando pontas. Se ele estava nesse papel, devia ser por outras pontarias. *E que homens eram aqueles outros que passavam o tempo num brinquedo tão miúdo, quando tinham tanto trabalho a fazer em volta, conforme dizia Geminiano?* A notícia não se encaixava, ficava solta, pedindo explicação. (VEIGA, 1983, p. 21, grifos nossos)

As opiniões expressas nesse parágrafo não parecem estar coladas a nenhum personagem específico, diferente daquele esquema de discurso indireto livre que descrevemos antes. Mas certamente há aí um contágio da opinião geral da população, dado que, logo a seguir, muitos correm atrás de Geminiano para confirmar os boatos – são os manarairenses que têm a maior necessidade por explicações enunciada na última frase, por conectar as pontas soltas. Atenção para a interrogativa destacada em itálico: essa não é apenas uma pergunta, mas sobretudo uma reprovação. Se tomarmos esse reproche como originário daqueles curiosos que se amontoam no cartório, notaremos uma incoerência interna na crítica:

afinal, o povo de Manarairema também não deixa o trabalho de lado para ficar o dia todo encostado em balcões do comércio local especulando sobre a vida alheia? Essa mesma gente também não chega ao ridículo de correr atrás de uma carroça e, inclusive, se ferir na abordagem só para ter informações em primeira mão? A boataria é uma atividade menos “miúda” para se investir o tempo do que jogar peteca?

Ser ingênuo, boboca, dedicar-se a um brinquedo miúdo. Essas expressões são empregadas para caracterizar personagens adultos, mas normalmente servem para remeter ao universo infantil. A infância é um tema essencial na obra completa de José J. Veiga, tanto que, em seu livro de estreia, *Os cavaleiros de Platiplanto*, quase todos os protagonistas e/ou narradores são crianças. Naqueles contos, a ocorrência do insólito se deve, em grande parte, à centralidade de personagens de pouca idade, que estão em fase de descoberta e lançam um olhar inédito sobre mundo. “Assim, a consciência reflexiva do protagonista-narrador [infantil] constrói-se no confronto com o mundo imposto pelo adulto, ressaltando nos contos a busca da compreensão do enigma da vida, nos seus limites e nas suas frustrações” (TURKI, 2003, p. 93). Para a criança, a noção de normalidade ainda em está em construção, e a imaginação é uma experiência válida nesse processo de aprendizagem. O elemento adulto, em oposição, oprime ao impor regras restritivas.

Em *A hora dos ruminantes*, existe uma quebra desse padrão: a perspectiva predominante é a do adulto, mas se trata de um adulto infantilizado, que não assume o protagonismo da própria vida. Os traços infantis nesse contexto não são vistos como qualidade, mas como deficiência. Nesse romance, em contraste com os contos de *Os cavaleiros de Platiplanto*, são os meninos quem perpetuam os costumes: “Pensando bem, só as crianças de Manarairema é que estavam refugando as novidades trazidas pelos homens da tapera” (VEIGA, 1983, p. 82). A partir da juventude, desponta a preocupação de se nivelar a um padrão instaurado – “foi grande o alvoroço nos grupos de rapazes, [...] todos muito preocupados com o bem-vestir, se um fizesse feio, ou perdesse para outro, teria de esperar uma semana inteira para se reabilitar” (p. 81) – e aumenta a propensão a influências alheias. Enquanto as crianças trabalham (sendo Mandovi o maior exemplo) e resistem, o jovens e os adultos, deslumbrados com o novo, acabam engolidos por sua inação.

O narrador desempenha papel importante na formulação dessa inversão, ainda que sua própria voz seja, às vezes, discreta em meio a um discurso tão entrecortado por falas alheias. Definitivamente, não se trata mais daquele narrador hipertrófico do século XIX³⁵, que se

³⁵ Sobre o conceito desse “narrador-agigantado” típico da prosa oitocentista, cf.: KAVISKI, Ewerton de Sá. **Breve estudo sobre o narrador do romance romântico**. Dissertação de mestrado. Curitiba: UFPR, 2011.

coloca em primeiro plano e solicita explicitamente a adesão do leitor ao seu ponto de vista. Todavia, o narrador veiguelano não deixa de revelar certa necessidade de se posicionar, mesmo que o faça de modo pontual e sutil. Nosso trabalho de recorte e análise de dados até aqui tem visado à separação entre a perspectiva dele e a dos personagens. Resta-nos ainda refletir sobre: em que momentos o narrador se coloca mais explicitamente? Que recursos retóricos e estilísticos utiliza? Que valores permeiam sua fala?

Com essas perguntas em mente, retomemos uma observação mais detida do texto, em especial do excerto (17), que, a esta altura, já se encontra um pouco distante, mas ainda não foi esgotado para os propósitos de nossa argumentação. Se nos atentarmos para os trechos sublinhados, veremos que dois deles se iniciam por “como”. No primeiro caso, trata-se de uma suposição; no segundo, de uma comparação. As suposições e as impressões vagas são recursos frequentes no discurso do narrador de *A hora dos ruminantes*, como se nota pela abundância de expressões como “parece que” e similares. Com relação às comparações, é interessante observar que, nesse trecho específico, estabelecem a uma relação de dominação entre as partes: quando se atribui ao visitante o papel de dono do estabelecimento, há uma subversão da ordem esperada. Essa imagem sugere que, quando os homens entram em cena, Amâncio não manda mais nem em sua própria loja. Apesar de a narrativa tantas vezes realçar o caráter pueril dos forasteiros, a maioria da população os teme e respeita, alça-os à posição de autoridade, coloca-os no topo das relações de poder. Enfatizamos esse dado com base não apenas nesse exemplo, há também ocorrências semelhantes em outros momentos da narrativa, como:

- (18) À noitinha, mesmo antes de acender a luz, dois homens entraram na venda. Entraram sem cumprimentar, nem com palavras nem com gestos, e ficaram olhando as pessoas presentes. A conversa cessou imediatamente, *como acontece na escola quando os meninos estão brincando e o mestre chega*. [...]
Eles entenderam e foram saindo desapontados, *meninos escorraçados da companhia de gente grande*. (pp. 63-64, grifos nossos)
- (19) — [...] Encasquetaram que eu tenho de me apresentar *como soldado na frente do comandante*. Estou pra isso não. Tenho comandante não. Ora essa! (p. 65, grifos nossos)
- (20) Acompanhando Apolinário, que se despediu dos amigos e saiu na frente, Amâncio dava a *impressão de que ele é que estava sendo levado à força para um encontro indesejado*. Ao chegarem à venda *foi o próprio Apolinário quem empurrou a porta*. (p. 67, grifos nossos)

De saída, faz-se necessário explicar por que listamos um trecho retirado de um discurso direto, o (19), já que nosso foco neste capítulo é a instância narrativa. Note-se que os

recortes acima cobrem um intervalo de apenas cinco páginas. Nesse curto intervalo, temos as seguintes comparações hierarquizantes: professor/aluno (18), adulto/criança (18), comandante/soldado (19), dominador/coagido (20). Olhando-as em conjunto e considerando os respectivos contextos, nota-se um movimento de inversão na balança de poder para o qual a atitude de Apolinário é essencial, e a fala dele justamente enuncia o ponto de virada, daí a importância de colocá-la em perspectiva ao lado dos outros excertos. Ao rejeitar aquela ordem que os manarairenses vinham reproduzindo acriticamente – os homens devem ser respeitados, não se pode contrariá-los –, Apolinário passa a ser representado pelo narrador como alguém que está em posição superior.

No trecho (20), temos uma situação paralela à do (17), só que naquele já houve a inversão: é o ferreiro quem age com o despojamento de um proprietário da venda, indo na frente e abrindo a porta. As relações de poder, como bem argumentam Michel Foucault em diversas obras sobre o tema, não são impostas somente à base da força (como o derrame dos cachorros e dos bois), mas também pela aquiescência do subordinado de desempenhar um papel inferior. Note-se que, nesse romance de Veiga, quando alguém se rebela, sequer sofre consequências, como é o caso de Apolinário, cuja coragem foi tantas vezes evocada por nós. Ele não passa ileso por ser uma exceção, seria mais adequado classificá-lo como uma regra ignorada: qualquer conterrâneo poderia resistir e talvez também não sofresse as consequências, mas a população de Manarairema prefere não arriscar. Em outras palavras, essa sociedade ignora que o status de poder se constrói simbolicamente na relação, que não é um dado concreto.

É interessante observar ainda, nas duas comparações do excerto (18), a apresentação infantilizada de adultos, aspecto que já destacamos antes. A escolha das imagens das metáforas fica por conta do narrador e é, portanto, um indicativo de como ele vê a relação dos manarairenses com os homens: de impotência pueril. As relações de poder nunca são unilaterais, mesmo uma criança possui capacidade de barganha e pode abalar o pacto de subordinação aos adultos por meio da desobediência. Mas não é o que acontece aqui, pois a brincadeira desses “meninos” já crescidos cessa tão logo “o mestre chega”. Não é preciso sequer adverti-los, apesar de “desapontados”, eles cedem obedientemente.

Apolinário é o único adulto que resiste abertamente – daí a importância de citar a fala dele via discurso direto³⁶. Como consequência, o ferreiro não será comparado a alguém em

³⁶ Noutros estudos sobre *A hora dos ruminantes*, já se propôs uma analogia entre os homens da tapera e a organização militar, sendo o excerto (19) muito produtivo para quem opta por tal leitura. Apesar de a

posição de submissão; pelo contrário, destaca-se nele a postura autônoma. Ele segue até a venda por insistência de Amâncio, que encarna a vontade dos homens, mas, no retrato esboçado pelo narrador, é o vendeiro quem parece encurralado por ambas as partes – pelo amigo e pelos aliados da tapera. Apolinário não só mantém o status de senhor de si, como toma a liderança, indo na frente e abrindo a porta da loja com o arrojo de quem está em casa. Ele não se submete e, mesmo quando age em concordância com a vontade dos homens, não admite que esses exerçam poder sobre si, tanto é que, no fim do interrogatório, os inquisidores discutem insatisfeitos, enquanto o artesão gargalha do ridículo da situação. Não existe aqui uma relação de obediência, daí a inversão, ou no mínimo a suspensão, daquelas relações de poder sugeridas no excerto (18).

O termo “inversão” vem se tornando cada vez mais frequente em nossa exposição, renunciando o quarto tipo de juízo de valor que destacamos na fala do narrador: a ironia (item “d”). Na condição de figura retórica, a ironia é entendida como a afirmação de algo oposto àquilo que se pretende dizer. Mas, como recurso literário, ela se constrói num plano mais abrangente, podendo se apresentar não só por frases, como também por estruturas maiores e menos evidentes. Lembremos, por exemplo, a ironia socrática, uma linha argumentativa que consiste em desdobrar assertivas alheias em interrogativas com a finalidade de abalar a certeza do interlocutor sobre o próprio discurso. Ou ainda a ironia romântica, que se sintetiza no desejo de unidade e infinitude vindo de indivíduos condenados à fragmentação e à efemeridade tipicamente modernas.

A ironia, para atingir seus propósitos, depende da adesão do enunciatário ao ironista, ou seja, ela se forma no diálogo. “Essa participação é que instaura a intersubjetividade, pressupondo não apenas conhecimentos partilhados, mas também pontos de vista, valores pessoais ou cultural e socialmente comungados ou, ainda, constitutivos de um imaginário coletivo” (BRAIT, 1996, p. 105). Se, por um lado, Beth Brait ressalta a polifonia resultante do processo, por outro, a autora esclarece que isso não promove, necessariamente, a “democratização dos valores veiculados ou criados” (BRAIT, 1996, p. 15). O propósito da ironia é o oposto: ela vem, justamente, para contestar a autoridade e faz isso qualificando certos elementos e desqualificando outros.

Vejamos a seguir alguns exemplos de ironia em *A hora dos ruminantes*:

(21) *Ainda bem* que era *apenas* uma diferença de costumes. (p. 11, grifos nossos)

- (22) *De repente* ficou parecendo que todo mundo adorava cachorro, *quanto mais melhor*, e só tinha na vida a preocupação de fazê-los felizes. (p. 36, grifos nossos)
- (23) [...] esses já sentiam que *desaprovar em silêncio é pouco menos do que aprovar*, e nem tinham o consolo barato dos que tiveram a coragem de aderir. (p. 38, grifos nossos)
- (24) Das brigas que ele vencia – quase todas – não ficava satisfeito com nenhuma. Passada a raiva, esfriava a cabeça, não havia muita diferença entre ele e o vencido. Em muitos casos, *vencer briga não é melhor do que perder*. (p. 40, grifos nossos)
- (25) Amâncio já sentia que *não tinha ganhado uma vitória*; pelo contrário, estava arrependido do papel que fizera na frente das outras pessoas. (p. 67, grifos nossos)
- (26) Assim *iam os informantes prestando seus serviços*, D. Bitá ouvindo e se aborrecendo. (p. 75, grifos nossos)
- (27) Gente aparecia nas ruas já sem o incômodo dos guarda-chuvas, formava grupos aqui e ali, procurava engatar conversas mas não conseguia se desprender da lama, os riozinhos esverdeados que se formavam na pasta do esterco, o líquido procurando escorrer para algum lugar, encontrar saída, *eram uma atração para todos*, alguns até ajudavam com uma varinha, abrindo regos na lama *com a aplicação de quem faz um trabalho importante*, uns davam opinião quanto ao traçado, *outros participavam das obras apenas mentalmente, condenando ou aprovando sem abrir a boca*; a preocupação geral era libertar a água de sua prisão de lama. (pp. 99-100, grifos nossos)

Podemos observar dois tipos de ironia na lista acima: uma mais pontual, localizável no âmbito da frase ou do parágrafo; outra que pede a comparação de porções maiores da narrativa para ser depreendido. Comentaremos cada um dos exemplos, a fim de explicitar em que nível ou níveis se estabelece um efeito irônico.

Em (21), o alívio expresso pelo narrador (“ainda bem”) não se justifica no decorrer da trama: o que era “apenas uma diferença de costumes” se torna o principal motivo dos conflitos entre nativos e forasteiros. Em (22), elementos como os advérbios “de repente” e “só” e o exagero em “quanto mais melhor” já explicitam a existência de ironia. Uma situação que vinha sendo descrita como incômoda passa a se apresentar como agradabilíssima, sem que nada aconteça no meio tempo. Não mudaram os fatos ruins nem a percepção dos personagens sobre eles, foi o tom do narrador que variou para uma forma irônica. Em (23), temos a descoberta de que, independente de como cada um reaja, todos saem derrotados. Há uma ideia semelhante presente em (24) e em (25). Interessante tomar esses dois trechos em paralelo, pois nos faz ver que, mesmo não sentindo prazer na vitória, Amâncio continua passando por cima dos amigos para obtê-la. Há um suposto aprendizado que não se consolida. Em (26), a ironia está na referência à prática da fofoca como “prestar serviços”. Por fim, em

(27), o fato de o lamaçal de esterco ser “uma atração para todos” e as pessoas se dedicarem a mexer nele “com a aplicação de quem faz um trabalho importante” são ironias evidentes já no âmbito da sentença. Agora, se colocarmos esse excerto ao lado do (23), veremos que o efeito irônico também aparece num âmbito mais amplo da trama, pois, mesmo tendo se envergonhado por desaprovar os abusos em silêncio, os manarairenses não se livraram desse mau costume: “outros participavam das obras apenas mentalmente, condenando ou aprovando sem abrir a boca”. Em síntese, observamos que, em (21), (22), (23), (24), (25) e (27), o contexto é decisivo para uma leitura irônica; enquanto, em (22), (23), (24), (25), (26) e (27), já é possível vislumbrar ironia a partir do trecho isolado.

Assim, encerramos esta caracterização prévia do foco narrativo de *A hora dos ruminantes* na qual apontamos como juízos de valor permeiam o discurso do narrador via adjetivos, interrogações, assertivas e ironias. Tais manifestações subjetivas não podem ser todas atribuídas ao narrador: existe uma evidente afetação das vozes dos personagens na condução da trama, conforme observamos em diversos exemplos pontuais. Nos trechos em que o foco narrativo oscila, pudemos destacar ainda uma estrutura recorrente que nos permite reconhecer qual personagem tem suas ideias reproduzidas por meio de discurso indireto livre. Sobram poucos momentos em que não conseguimos identificar a figura que conduz o discurso – é então que se descobre a voz do próprio narrador. Dos quatro recursos de manifestação ideológica citados acima, a ironia será a mais característica do ponto de vista do narrador, pois denota uma desqualificação do outro utilizando os próprios costumes e o modo de falar desse. A cisão não se dá no plano do estilo, como veremos na próxima seção, e sim no plano ideológico.

3.2 PROVÉRBIOS E HOMOGENEIZAÇÃO DO DISCURSO

Empregamos boa parte da nossa atenção até este ponto em separar aquilo que pertencia à voz do narrador e o que era contágio das vozes dos personagens. Se essa tarefa ganhou tal relevo nesta análise é porque *A hora dos ruminantes* possui um tom homogeneizante: não fica muito claro onde termina a fala de um e começa a de outro, daí a necessidade de redobrar a cautela quando olhamos para a instância narrativa. O que, afinal, aproxima tanto os discursos, mas sem chegar a um ponto que torne impossível separá-los?

Um dos fatores para isso, já muito frisado no tópico anterior, é o discurso indireto livre. Outro aspecto também mencionado, mas no segundo capítulo, é o uso de um mesmo registro linguístico em toda extensão do romance, sem chamar a atenção para variações

regionais ou de época³⁷. Em terceiro lugar, observamos ainda um apelo à sabedoria popular que perpassa tanto a fala dos personagens quanto a do narrador. Estamos nos referindo às muitas frases de lugar-comum e, mais especificamente, aos provérbios, já mencionados rapidamente no capítulo passado, quando abordamos a massiva presença de animais nas metaforizações do romance. Nesta seção, voltaremos a olhar para o adagiário presente em *A hora dos ruminantes* enfocando que tipo de dados fornece para a caracterização do narrador para, então, tentar explicar sua função no conjunto da narrativa.

Para não nos alongarmos em minúcias da paremiologia, tomaremos uma definição mais ampla de provérbios: aqueles enunciados fixos dentro de uma comunidade linguística que expressam de modo breve e figurado algum tipo de sabedoria popular ou informação sobre os usos da terra. São frases de autoria anônima que, em geral, carregam certa aura supra-histórica, pois tratam de temas referentes à condição humana, comuns a vários espaços e épocas. Não por acaso, existe intersecção entre o adagiário de diversas culturas, por exemplo: “água mole em pedra dura tanto bate até que fura”, bastante conhecido dos falantes de português brasileiro, tem equivalentes em latim, espanhol, francês, italiano, inglês, entre outras línguas³⁸.

Em *A hora dos ruminantes*, introduz-se um provérbio aparece logo na primeira cena, no discurso direto de um personagem não identificado. O mais interessante é que, logo em seguida, o narrador rebate com outro dito popular, numa rápida manobra de assimilação. Vale a pena olhar mais atentamente para a sequência em questão:

— Agora que vocês estão falando, eu disse que tinha visto porque não quis contrariar. O que eu vi mesmo foi uns vultos embolados, não posso dizer que eram cargueiros. *No escuro toda corda é cobra, todo padre é frade*, como diz o ditado. Mas *problema enterrado é problema plantado*, se diz. Da cidade outras pessoas também notaram os cargueiros. Cortando as conversas nas calçadas, nas esquinas, elas saíram no rumo da ponte, contando cercar os homens e indagar onde iam vender a carga. No dia seguinte *madrugariam cedo e beberiam da água limpa*. (VEIGA, 1983, p. 3, grifos nossos)

Esse trecho demonstra o modo de se expressar daquela comunidade em dois níveis: um é o desejo explícito de não contrariar, o outro, o apelo estilístico a uma autoridade coletiva e invisível (a tradição dos provérbios), a fim de seguir o pensamento da maioria e, assim,

³⁷ Deve-se enfatizar que o registro empregado no romance soa natural, porque, embora atenuie as marcas de variação linguística, não as exclui de todo. Entre os exemplos esparsos, predominam os do tipo diatópico. No nível sintático, temos o posicionamento do advérbio de negação posposto ao verbo, típico da região Nordeste, como se vê em “era não” (p. 3), “convém ir correndo pra lá não” (p. 4), “pode parar não?” (p. 7). No nível lexical, exemplifica-se pelo uso de expressões como “bedamerda” (Goiás) e “trem” (Minas Gerais).

³⁸ Exemplo retirado de: MOTA, Leonardo. **Adagiário brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

isentar-se das consequências do enunciado emitido. O personagem é enfático ao abdicar a autoria, ele não apenas repete um lugar-comum, como explicita do que se trata (“como diz o ditado”), e o narrador faz algo semelhante, frisando que aquela expressão não é dele (“se diz”). Segundo SUCCI (2006, p. 38), “o provérbio é um típico recurso de persuasão de quem não quer se responsabilizar por aquilo que é dito, ou porque não sabe a razão do que diz ou não ter certeza”. Nossa leitura desse romance é de que o uso proverbial excessivo é um meio de expressar no estilo o caráter da população de Manarairema de “Maria vai com as outras”, para usar uma expressão idiomática, condizente com o tema de análise deste tópico.

Quando chega a vez de o narrador dar seu parecer, ele também opta por não se diferenciar da maioria, pelo menos não no modo de se expressar. Assim, a enxurrada proverbial transborda também em sua fala, a ponto de resultar em frases de sabedoria supercondensada, formadas de pedaços de ditados, como “madrugariam cedo e beberiam da água limpa”, que une “Deus ajuda quem cedo madruga” e “boi de guia é que bebe água limpa”. Noutro momento, deparamo-nos também com este exemplo: “isso de mexer com quem está quieto pode chamar tempestade” (p. 17), que evoca “não mexa com quem está quieto” e “quem semeia vento colhe tempestade”. Outras fusões ocorrem ainda em discurso direto, como: “Agradeço o aviso, mas gosto de matar minhas cobras eu mesmo” (p. 43), que mistura “quem avisa amigo é” e “matar a cobra e mostrar o pau”.

As corruptelas e as adaptações são um uso criativo e bem humorado da fala proverbial. Se essa representa um modo estanque de pensar o mundo, o narrador de *A hora dos ruminantes* adere, na superfície, à linguagem tradicional para miná-la de dentro, implodi-la via paródia. Um estilo que, a princípio, seria uma camisa de força passa a ser num organismo mutante, coerente com aquela comunidade que é hermética na aparência, mas que também experimenta transformações.

Ao tratar do uso paródico dos provérbios, impossível não lembrar a canção “Bom conselho” (1972), em que Chico Buarque reescreve algumas frases de sabedoria popular, muitas vezes obtendo o sentido contrário do original. O resulta é uma proposta de ação menos prudente e mais ousada: “Deixe esse regaço / Brinque com meu fogo / Venha se queimar / Faça como eu digo / Faça como eu faço / Aja duas vezes antes de pensar”. Num contexto de ditadura, é imediata a associação da letra com a necessidade de resistir ao pensamento político hegemônico, e vários artigos optam por essa interpretação.

Já em *A hora dos ruminantes*, a questão é menos simples, sobretudo se consideramos que esse recurso volta a ganhar destaque noutra obra de Veiga bem posterior, publicada já na transição para o período democrático, *Torvelinho dia e noite* (1985). Nesse último, a família

do advogado Gumerindo, principalmente os filhos Nilo e Aldair, explora simultaneamente a linguagem tradicional e os modismos da época, incluindo estrangeirismos, de modo bastante criativo. São as crianças quem se sentem mais à vontade para reproduzir os costumes antigos ao lado de gírias de seu tempo. Os lugares-comuns, que guardam um tipo de sabedoria supra-histórica, passam por adaptações para fazer piada do tempo presente, como neste diálogo:

— Mariana não tem jeito mesmo. *Teimosa como... como...*
 — *Uma porta* – disse Nilo.
 — *Uma jumenta* – sugeriu o pai.
 — *O FMI* – disse Aldair.
 Nilo esticou a mão sobre a mesa e cumprimentou a irmã:
 — *Na mosca*, irmãzinha. *Estás por dentro em OSPB*.
 — *OSPB* ensina isso? – o pai quis saber.
 — Ensina ao contrário. A moçada já *sacou* e troca os sinais – explicou Nilo.
 (VEIGA, 1993, p. 33, grifos nossos)

Nesse exemplo, os grifos destacam, num primeiro momento, a expressão idiomática e seus complementos mais corriqueiros (“uma porta”, “uma jumenta”). Marcamos também, logo a seguir, expressões que remetem ao contexto histórico (“FMI³⁹”, “OSPB⁴⁰”) e gírias (“na mosca”, “sacou”). Olhando para o trecho em conjunto, notamos que sobraram poucas frases sem destacar. Isso acontece, porque se trata de um discurso aberto a experimentos, brincadeira compartilhada por um grupo que explora os limites tanto do que há de mais antigo na língua quanto dos aspectos mais atuais. Num contexto de abrandamento da perseguição política, essas paródias são mais do que críticas veladas ao governo – esse é apenas um dos planos contemplados. Elas expressam também uma questão de natureza mais ampla e menos datada: a tentativa de superar os conflitos de gerações e de sistemas morais que se marcam pela linguagem.

Isso também fica explicitado nesta outra fala de Aldair, desta vez diretamente dirigida à tia Mariana: “Minha tiinha, duas coisas. Primeiro, os tempos são outros, como a senhora disse há pouco. Segundo, o seu tempo não acabou, foi aquele e é este. *A senhora ainda pode transar maravilhas*. Que tal recuperar o tempo perdido e entrar no ritmo novo?” (VEIGA, 1993, p. 202, grifos nossos). Está aí expressa a necessidade de encontrar um equilíbrio entre o antigo e o novo, isto é, adaptar-se às novidades sem suprimir o papel da tradição. Na frase grifada, por exemplo, temos a convivência de um tratamento formal (“senhora”) e uma gíria (“transar”), num hibridismo que visa à conciliação.

³⁹ Fundo Monetário Internacional.

⁴⁰ Organização Social e Política Brasileira.

Assim, voltamos a nos debruçar sobre *A hora dos ruminantes* menos tentados a repetir aquela analogia simplificadora que se costuma fazer com relação à canção de Chico Buarque. Uma análise que pode nos trazer reflexões mais produtivas para pensar o papel dos provérbios na obra de Veiga é a de Antonio Candido sobre o romance de Giovanni Verga *Os Malavoglia* (1881), livro fundamental para a escola realista italiana. O crítico realça a experimentação deste autor na hora de resolver o seguinte dilema: que linguagem preservaria o tom regional característico dos personagens e ainda seria compreendida pelo leitor culto? O resultado a que se chega é aquilo que Candido nomeia “estilo indireto homogeneizador”, isto é, um narrador neutro em terceira pessoa que se expressa e relaciona fatos numa lógica similar à dos personagens.

Para amarrar a matéria narrada ao estilo popular, o narrador de *Os Malavoglia* se vale de três recursos: o lugar-comum, a repetição e o provérbio. Ao lançar mão dessa tríade, ele “petrifica a língua”, expressando formalmente a mesma imobilidade da sociedade em questão. “Os provérbios costuram o mundo segundo um corte definitivo, que imobiliza a vida, os sentimentos, a ação; ou aparecem como símbolos de uma vida, de uma ação ou de sentimentos já imobilizados” (CANDIDO, 2010 p. 100).

Candido destaca a ironia decorrente desse modelo, pois, ao mesmo tempo em que o provérbio se constitui como um elemento de estagnação numa sociedade, ele também anuncia anseios individuais para o futuro. Isso fica claro na cena em que o patrão ‘Ntoni despacha o barco para a transação dos tremoços. O ancião demonstra esperança em detrimento do mau tempo que se prenuncia – e o faz por meio de um provérbio. Com isso, o personagem se apoia sobre uma falsa certeza coletiva para expressar sua vontade pessoal de ir contra as circunstâncias desfavoráveis. Mesmo a tentativa de ruptura da lógica de perpetuação da pobreza se baseia numa linguagem fixa, que só explicita a impossibilidade de fugir àquela estrutura repetitiva. E, de fato, a empreitada fracassa.

A princípio, o narrador de *Os Malavoglia* se assemelha ao de *A hora dos ruminantes*, mas será que se pode dizer que as circunstâncias narradas e a relação dessas com os adágios são as mesmas? Conforme caracterizamos no primeiro capítulo, Manarairema, assim como aquela vila italiana de pescadores, é uma sociedade semirrural perpassada por valores tradicionais em conflito com uma lógica modernizante. Em ambos os casos, as iniciativas progressistas são rapidamente frustradas: ao almejar fortuna, os Malavoglia perdem todas as economias e se sacrificam por anos para tentar recuperar o que possuíam no início; em Manarairema, a abertura da população aos agentes externos desencadeia um processo de crescente perda de liberdade. Os dois romances partem de um cenário inicial já precário, que é

ironicamente agravado pela ambição de atingir um estágio mais próspero. O desejo de fuga daquele sistema só aprisiona mais os personagens às suas engrenagens: os Malavoglia tanto trabalham e nada conseguem acumular; os manarairenses se condenam por sua passividade, mas nada aprendem com a experiência. Nesse último caso em especial, os personagens apelam para a sabedoria coletiva, os provérbios, porque eles próprios, individualmente, pouco ou nada têm a ensinar.

Os provérbios de *A hora dos ruminantes* constam nas falas de todos, inclusive de homens da tapera, como no já citado episódio em que um deles tenta negociar a carroça de Geminiano. Aparecem em conversas rotineiras, aconselhamentos, críticas, piadas etc., remetendo a um universo simbólico comum. Contudo, ao mesmo tempo em que aproximam indivíduos inseridos em sistemas de valores distintos, os provérbios também são repetidamente evocados em defesa de um determinado modo de pensar, espécie de legitimação da ordem tradicional.

Nesse sentido, um exemplo notável são as falas de Apolinário que, a fim de expressar sua raiva contra os procedimentos dos homens e a pressão geral para que ele ceda, em diversos momentos solta frases como: “se vierem arrastando mala saem com ela espandongada” (p. 52); “quem tem razão tem salvação” (p. 52); “comigo não, violão” (p. 54); “manha comigo não forma” (p. 57); “estão esperando? Então puxem cadeira e sentem” (p. 60); “eles podem esperar até o Chico vir de baixo que eu lá não vou” (p. 62); “não entrego palha sem primeiro ver a cor da chita” (p. 62); “no grito não me entrego não” (p. 62) etc. É interessante ainda observar que, no diálogo em que Amâncio finalmente convence Apolinário a se apresentar diante dos homens, o vendeiro carrega na escolha de lugares-comuns, numa tentativa de evidenciar as semelhanças entre eles:

— Me admiro você, Apolinário. Sempre fomos amigos. Lembra quando você esteve de cama com pneumonia e eu lhe forneci de tudo fiado? *Agora que preciso de você, você tira o corpo fora. Você pensa que a barriga dói é uma vez só?*
[...] Foi um gesto bonito, Apolinário reconhecia. *Agora Amâncio estava exigindo pagamento em outra moeda. Já que era assim...*
— Está certo, Amâncio. Eu vou. *Quem deve paga.* Não tem dúvida não. [...] *Uma mão lava a outra, não é isso?* (VEIGA, 1983, p. 66, grifos nossos)

Conforme os grifos evidenciam, há provérbios em suas formas usuais ou adaptadas tanto na fala de Apolinário, quanto na de Amâncio e na do narrador. O primeiro apela à sabedoria popular para defender sua posição resistente; o segundo, para dissuadir o interlocutor a partir da própria lógica deste; o terceiro, em parte como exercício do habitual

discurso indireto livre, em parte como estratégia para diluir as diferenças entre os atores daquela comunidade e ressaltar o caráter coletivo dela.

Outro personagem que, proporcionalmente, também utiliza bastantes provérbios é o padre Prudêncio. O nome não poderia ser mais adequado para alguém que representa um vetor ideológico tradicionalíssimo, a igreja católica, e ainda possui uma personalidade tão ou mais conformada quanto a média dos conterrâneos. Eis alguns provérbios proferidos por ele no sermão a Geminiano: “quando um não quer, dois não brigam” (p. 11); “é uma andorinha sozinha” (p. 12); “se ele precisa brigar para viver, que vá brigar com as pedras, bater a cara na porta” (p. 12); “o que vale não é o que um diz, é o que o resto vê” (p. 12). Ao final dessa apologia ao pacifismo, o narrador, reproduzindo a visão do carroceiro via discurso indireto livre, comenta: “Pe. Prudente sabia aproveitar as palavras” (p. 12).

Assim como Apolinário, o clérigo encarna uma posição de manutenção da ordem vigente, mas se distingue daquele pela omissão no momento de maior perigo – a resistência do ferreiro é mais ativa e, bem por isso, mais apreciada pela comunidade. Na invasão dos bois, há pedidos diretos de ajuda ao padre, contudo, o narrador descreve a reação do suposto líder espiritual de modo bastante irônico: “O bom padre coçava a cabeça, olhava o campo de chifres espalhado em frente, prometia pensar no assunto. Por fim ele fechou as janelas e foi olhar a sua coleção de selos” (p. 87). A ironia está no adjetivo injustificado “bom” (mais adequados seriam “indiferente” ou “egoísta”), na promessa de “pensar sobre o assunto” proferida num momento em que era preciso agir com urgência e na decisão de se dedicar a uma atividade fútil enquanto a calamidade predominava lá fora.

Num contexto de crise, os provérbios são uma marca da resistência àquela mudança prenunciada já no início do romance – afinal, representam um tipo de pensamento supra-histórico –, mas eles próprios não dão conta nem de manter a própria integridade. Sendo obra coletiva e oral, os ditos populares sofrem alterações e são usados para os mais diversos fins. Não há uma ideologia própria aos provérbios, eles servem tanto para reforçar uma posição quanto para repudiá-la. Por exemplo: se de um lado “esperar é bom para a saúde” (p. 42), por outro, “quem tem queijo para vender leva os queijos ao mercado” (p. 53). Outros provérbios paradoxais retirados do próprio romance: os já citados “isso de mexer com quem está quieto pode chamar tempestade” (p. 17) e “para saber se moita tem onça é preciso chegar perto” (p. 20). Afinal, é melhor não fazer nada ou ir atrás do que se acredita ser certo? Deve-se dar espaço ao outro ou conferir de perto se ele representa perigo?

Os provérbios podem ser utilizados para propagar praticamente qualquer ideia, por isso, tomados em conjunto, eles não constituem um sistema de valores coerente. Interessa

para a nossa análise pensar o significado não do conteúdo dessas frases, mas da atitude de se recorrer a elas. Já vimos que a adesão aos ditos populares representa um apelo a uma autoridade coletiva para obter legitimidade junto àqueles que se identificam com uma ordem tradicional. No entanto, esse mesmo discurso possui posição frágil, pois sofre modificações em seu uso e se torna uma paródia de si mesmo. Revela, assim, que mesmo aquilo que deveria ser a égide da tradição já se encontra corroído, descaracterizado, e não parecer ser o suficiente para sustentar aquela sociedade por muito mais tempo.

Com relação à imersão do narrador no estilo proverbial, essa é uma estratégia para se misturar à matéria narrada, para se fazer semelhante aos personagens. Mas atenção: tal aproximação não se dá sob o ponto de vista ideológico – o narrador não é condescendente quando aponta naquela comunidade a improficuidade para aprender com a experiência –, mas sob o social. Se a narrativa se funda sobre o senso comum e se formula por provérbios, resulta num discurso passível de identificação com indivíduos de qualquer idade, gênero, classe social, época ou região. Independente de o narrador pertencer àquela ou a qualquer outra comunidade, de estar ou não inserido numa cultura letrada, isso não tem peso na dinâmica do romance, pois permanece ignorado – ele não apela à fala de autoridades, mas recorre com frequência à tradição oral.

Tal nivelamento social no âmbito do discurso contribui para ampliar o escopo das questões apresentadas: trata-se de dilemas da vida em sociedade que podem ocorrer a qualquer um, não só aos habitantes de uma cidadezinha isolada, mas também àquele que narra a história e àquele que a lê. Uma consequência disso é que, no momento crítico, o leitor não se pergunte apenas “o que eles farão?”, mas também “o que nós faríamos?”. Essa é uma manifestação da atitude moralizante desse narrador, não tão neutro quanto faz parecer num primeiro momento.

3.3 O GROTESCO E O GÊNERO ROMANCE

Na terceira parte de *A hora dos ruminantes*, intitulada “O dia dos bois”, os provérbios, que até então eram abundantes, praticamente desaparecem. E não é só isso que se modifica: o tom geral da narração adquire matizes mais sombrios. Nas duas invasões, e principalmente na bovina, o foco deixa o tom cômico um pouco de lado; no lugar disso, esboça um retrato grotesco dos martírios de toda a comunidade. O olhar sobre a cena se torna panorâmico, e a voz do narrador fica mais evidente e menos contagiada pelos pareceres de personagens – o enxugamento do discurso direto é bastante visível. Nesses dois momentos mais críticos,

aquele primeiro humor sutilmente irônico parece insuficiente para representar os conflitos de Manarairema – é então que o papel do estilo grotesco cresce.

Na verdade, durante o adensamento de tom do terceiro capítulo, há ainda pelo menos um provérbio remanescente. Esse faz jus à atmosfera predominante, anunciando algo mais degradante do que edificante: “o veneno de uns é o banquete de outros” (p. 88). Não se ensina coisa alguma, apenas se constata de modo conformado um mal vigente. O uso assim negativo da sabedoria popular lembra um quadro de Peter Brueghel o Velho chamado “Os provérbios holandeses” (1559), pintura que figura uma grande quantidade de ditados numa mesma cena. Ao contrário do que se poderia supor, quando se reúnem tantas condutas tidas como sábias numa mesma tela, o resultado visual se situa no extremo oposto à prudência: o pintor retrata um vilarejo cuja organização é caótica, horrorosa e absurda – uma mistura propriamente grotesca.

Em seu conhecido estudo sobre a obra de Rabelais, BAKHTIN (1993, p. 265) enumera que “o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco”. Mas, para fins teóricos, é preciso diferenciar o grotesco de raiz medieval, similar a esse que exemplificamos na obra de Brueghel o Velho e que Bakhtin também apontará em Rabelais, da concepção que o termo veio a tomar a partir do século XIX. O primeiro tipo opera com um rebaixamento positivo, isto é, ao exaltar a dimensão corporal, a imperfeição e a degradação, lembra que a terra destrói a matéria para dar reinício à vida – é um baixo produtivo. Os corpos não são vistos individualmente, mas em seu aspecto absoluto, universal, popular. Já nos escritos românticos, o grotesco aparece como recurso estético que representa a fragmentação do sujeito moderno. Eles enfatizam o isolamento e a deformação. O riso fácil, tão importante no primeiro tipo, aqui se atenua e abre espaço para o sarcasmo.

Dois dos textos românticos mais importantes sobre esse tema são o prefácio da peça *Cromwell* (1827), de Victor Hugo, publicado no Brasil com o título “Do grotesco e do sublime”, e as *Tales of the grotesque and arabesque* (1840), de Edgar Allan Poe. Os românticos entendem o grotesco como “o contraste pronunciado entre forma e matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo” (KAYSER, 1986, p. 56). Se a tensão de valores conflitantes está no centro do conceito, em que isso se diferencia da ironia? Pode-se dizer que há ironia no grotesco, mas esse último, pelo menos em sua concepção romântica, singulariza-se pelo efeito de horror.

Na tradição romântica, a arte, que sempre foi por excelência o espaço de realização do belo, abre-se para as contribuições do feio no processo de busca do sublime. A apreciação dessa hibridização caracteriza o início de uma modernidade estética, que rompe com os padrões neoclássicos de separação dos gêneros e propicia o fortalecimento do romance. O grotesco será um componente muito produtivo, sobretudo, na consolidação da vertente fantástica no século XIX. BATALHA (2008, p. 187) explica essa associação: “Se o gênero fantástico recorre ao grotesco, é porque este se torna uma linguagem capaz de dar conta do inédito, ou daquilo que não se encaixa nos moldes conceituais da tradição”.

Conforme avançamos na discussão conceitual, fica mais evidente o vínculo entre o tipo de embate ideológico representado em *A hora dos ruminantes* e o grotesco enquanto representação artística. Esse elemento estético contribui para caracterizar a divisão litigiosa de valores que se dá naquela pequena comunidade. As diferenças entre uma ordem vigente, mais tradicional, e outra recém-chegada, envolta de promessas modernizantes, estão postas desde o início da narrativa, mas, conforme o clímax se aproxima, as divergências ideológicas se agravam e se evidenciam, a ponto de o contato entre forasteiros e nativos, que já era mínimo, romper-se de vez.

Nesse cenário, existe ainda uma terceira ordem atuante. Ela se manifesta apenas no plano discursivo e age de modo integrador (estabelece uma relação entre cidade e visitantes), mas nunca pacificador – estamos falando da instância narrativa. O narrador promove uma homogeneização de estilos, aproxima elementos distintos sem apaziguar as contradições entre eles. Assim, ele não impede que desponham em sua fala certas imagens desarmônicas, até demoníacas – impossível esquecer o terror causado pelos cachorros, os tantos exemplos de violência injustificada. O estilo grotesco será fundamental para expressar os absurdos resultantes do atrito entre a ideologia local e a recém-chegada.

Veremos nos exemplos mais adiante que tais horrores são assinalados praticamente apenas no discurso do narrador, sendo ele o porta-voz das discrepâncias de valores que todos veem, mas poucos têm coragem de enunciar. Logo no começo da narrativa, há uma desaprovação geral, principalmente quando se relatam os desrespeitos sofridos por padre Prudêncio e Geminiano, mas os sinais coletivos de revolta diminuem gradualmente até se calarem. Chegando ao clímax, o discurso direto escasseia, e o narrador toma a frente na função de traduzir o sofrimento coletivo, mas faz isso de um modo bastante peculiar: usando imagens grotescas e pesando a mão na ironia. Isso demonstra o misto de simpatia e repulsa pela matéria narrada. Por mais que ele não se identifique com os valores predominantes, retratando-os a princípio de modo jocoso, também não ignora o lado humano dos

personagens, retratando o longo sofrimento e as iniciativas solidárias nessa hora extrema. Assim Juliano Carrupto do Nascimento resume o papel duplo da instância narrativa:

O problema consiste em que o narrador se mantém distanciado, mas não distante; na verdade, ele não se distancia do imaginário característico do espaço e das personagens, sua soberania se dá, simplesmente, em sua fala organizada cuja vigência propõe as reações ou as não reações das personagens e do espaço em face do poder instaurado, no plano da narrativa: o poder do insólito, que parece brotar do próprio discurso e não parece ser (ainda que seja) uma construção brilhante e grotesca do narrador que não objetiva indagações ideológicas definidas, mas que aparece como senhor do relato, porque a impressão que se tem consiste na dependência das personagens em relação ao narrador. (NASCIMENTO, 2008, p. 302)

A pacata Manarairema, apesar de seus habitantes terem sempre à ponta da língua algum dito proverbial de comedimento, não consegue escapar da ruína resultante dos conflitos ideológicos mal resolvidos. Quando os visitantes se mostram soberbos, a decisão geral é de retrucar na mesma medida, ignorá-los, mas como fazer isso quando os invasores transitam a seu bel-prazer, adentrando até na porção de espaço mais vital aos habitantes, a casa? A derrota dessa primeira tentativa de resistência é tão completa que o narrador não suaviza sua descrição, pelo contrário, enfatiza o ridículo dela por meio do estilo grotesco. A certa altura, mesmo os típicos mexericos, que mantinham a cidade unida e informada sobre tudo o que se passava nas redondezas, passam para segundo plano, e o lugarejo é tomado pela degeneração: vira um antro de escatologia marcado por maus-odores, urina e fezes expostas e mortes banalizadas. Façamos uma breve revista por algumas dessas descrições:

- (1) Pelo meio da manhã o cheiro de pelo suado, de urina concentrada, de estrume pisado era tão forte que invadia as casas e obrigava as pessoas a queimarem ervas para espantar a morrinha. (p. 35)
- (2) Outros [cachorros] parece que entravam numa casa apenas para descarregar a bexiga; chegavam, farejavam, escolhiam o lugar, às vezes até um par de botinas encostado num canto, e calmamente se aliviavam; ou rodavam, rodavam no meio da sala, o corpo encurvado ao meio, as pernas traseiras abertas, espremiavam, largavam uns charutinhos ou uma broa [...]. (p. 36)
- (3) Durante o resto do dia e ainda por toda a noite mais bois chegaram, [...] sem espaço nem para erguerem o rabo na hora de defecar, a matéria saindo forçada pelas pernas abaixo, breando tudo. (p. 84)
- (4) Alguns [meninos] conseguiam engatinhar por entre o crivo de patas, sujando-se nas bozerras, molhando-se nas poças de urina, sangrando as mãos e os joelhos nas pedrinhas do chão até alcançarem o abrigo de uma vala ou os degraus de um portal; mas muitos se desorientaram, perderam o rumo, caíram no choro, assustaram os bois e acabaram esmagados por aquelas mãos-de-pilão de muitas arrobas de peso. (p. 85)

- (5) As famílias não podiam mais ir ao quintal, faziam as necessidades em vasilhas velhas, jornal, caixas diversas e iam guardando aquilo num canto à espera de dias melhores. (p. 87)
- (6) Na Rua da Pedra um homem enlouqueceu, saiu de casa agredindo bois a murros, ficou imprensado, ninguém pôde socorrer. [...] No Beco da Pedreira Grande, atraídos pelo cheiro de urina do cueiro de uma criança que dormia no berço perto da janela, os bois comeram todos os panos do berço, depois descascaram completamente a pele da criança com a lixa da língua. (p. 89)
- (7) Os cheiros misturados de chifres molhados, de pelo e de urina, despercebidos nos primeiros dias, agora empestavam o ar, tonteavam as pessoas. Dores de cabeça, enjoos e vômitos eram frequentes, principalmente nas crianças. Tudo o que se comia ou bebia, até aguardente, vinha com aquele cheiro azedo que o povo foi associando a cheiro de morte. (pp. 93-94)

Todas essas descrições, somadas à cena final do romance já citada neste capítulo, na qual alguns cidadãos brincam com as poças verdes de esterco, têm em comum a recorrência a elementos escatológicos, que se materializam pelo olfato, pelo toque e pela visão. A ideia geral passada por tais episódios é de que se aboliu o costume civilizado de esconder os excrementos: os atos de urinar ou defecar são praticados ali no meio da sala de visitas, à vista de todos, insultantes para os humanos, que, no entanto, nada fazem para evitar aquilo. O narrador, por sua vez, não mede as palavras, segue especificando sem qualquer pudor os tipos de sujeira com minúcias quase incômodas, como o formato das fezes e a azedia do cheiro. Não bastando os excrementos dos animais, os personagens têm que conviver também com os deles próprios, ironicamente guardados “à espera de dias melhores”. Isso sugere que, quando a fase ruim passasse, haveria dejetos garantidos também para a bonança.

Os elementos empregados para produzir o efeito grotesco são de pequena variedade. Os excrementos são os mais recorrentes, aparecem em todos os trechos acima. Se, de um lado os objetos retratados são basicamente os mesmos, os vocábulos referentes a eles são vários, como: “urina”, “estrume”, “morrinha”, “bexiga”, “aliviavam”, “charutinhos”, “broa”, “defecar”, “matéria”, “breando”, “bozerras”, “necessidades”. Nos excertos (1) e (2), os cães são a fonte de sujeira; em (3), (4) e (7), os bois; e em (5) e (6), os humanos. Nessas descrições, igualam-se os bichos aos homens, num processo já discutido noutro momento desta monografia de desumanização dos personagens.

Outro tema recorrente nas descrições grotescas é a morte, direta ou indiretamente abordada nos excertos (4), (6) e (7). Na primeira invasão, aparentemente, quem corre o maior risco são apenas as galinhas, perseguidas pelos cães numa brincadeira sádica que a população, inclusive, incentiva. Os manarairenses até sofrem um susto inicial na ocupação canina, mas não a encaram como uma ameaça concreta à vida. Quando Geminiano emprega imagens

demoníacas para se referir à origem dos bichos, segundo ele vindos “De longe. Do *inferno*. Quem traz é o *capeta*. Só pode ser. Cachorros! *Peste!*” (p. 34, grifos nossos), o povo atribui o exagero do comentário à perda de juízo do carroceiro. Só o narrador se mostra atento ao perigo quando compara os cães a “demônios alucinados” (p. 35) e observa que borboletas “morreriam em poucos minutos pisadas, mordidas, desmanchadas como flores depois de ventania” (p. 35). As mortes, até então despercebidas dos personagens em geral, tornam-se mais evidentes na segunda invasão, quando as vítimas são humanas – e, ironicamente, os maiores afetados são outra vez as criaturas mais inocentes: as crianças.

A ideia da morte aparece de forma ligeira, banal, anônima, misturada à sujeira, sem contar com a resistência ou a solidariedade de semelhantes. Se retomarmos a comparação de *A hora dos ruminantes* com *A peste*, observaremos nesse último uma situação em que a morte é certa, mas nem por isso os personagens deixam de combatê-la intensamente e assistir os moribundos. Já no romance de Veiga, os adultos simplesmente aguardam o fim, enquanto se sugere, mas sem maiores minúcias, que as crianças morrem em momentos de descuido, sem que ninguém as socorra. A insignificância da vida é tal que o estilo grotesco fica parecendo, ironicamente, menos absurdo do que aquilo que não é dito nem feito pela comunidade.

Durante a invasão dos bois, retrata-se o corpo humano tão débil quanto aquelas borboletas desmanchadas pelo vento. As ideias de vitimização e de fragilidade são reforçadas por expressões referentes à deterioração do corpo, como: “sujando-se”, “molhando-se”, “sangrando”, “desorientaram”, “perderam o rumo”, “caíram no choro”, “esmagados”, “descascaram completamente a pele”, “tonteavam”, “dores de cabeça”, “enjoo”, “vômitos”. Forma-se uma imagem geral do humano reduzido a matéria perecível, despojado de personalidade e vínculos afetivos.

Qual é a função de se destacar a dimensão corporal em seu aspecto mais baixo, isto é, grotesco, no conjunto da narrativa? Já vimos que esse recurso se evidencia nos momentos mais críticos das invasões. Diferente daquilo que Bakhtin observou sobre a obra de Rabelais, aqui não há associação com o riso; pelo contrário, o grotesco em Veiga se associa a certa morbidez, representa a humilhação daquela comunidade. É um constrangimento provocado não se sabe exatamente por quem, que beira o absurdo. O grotesco vem para fortalecer uma ironia que já se esboçava desde antes: mostra como uma comunidade semirrural, ao se deslumbrar por um discurso pró-progresso, obtém a revogação até da civilidade mais básica.

Aliás, é importante ter sempre em vista que, por mais que atue como um vetor intermediário entre nativos e visitantes, possuidor de um estilo dissolvente, a instância narrativa não se mostra partidária de nenhum dos lados. Seu esforço maior, isso sim, é de

fazer as dúvidas e as críticas se sobressaírem às respostas. Tal isenção fica explícita pelo uso contínuo de expressões como “devia/podia ser”, “parece/parecia que”, “talvez” e de frases condicionais, como “se Amâncio sabia alguma coisa, guardava bem o segredo” (p. 31). Essas mesmas estratégias de propagação da incerteza são elencadas também pela célebre reflexão de TODOROV (1975) sobre o gênero fantástico. Segundo ele, o imperfeito e a modalização são recursos estruturais importantes para preservar a ambiguidade da narrativa e proporcionar hesitação tanto nos personagens quanto no leitor – característica essencial para se definir o gênero.

Evocamos essa obra de Todorov em especial, porque grande parte da crítica sobre José J. Veiga o classifica como produtor de literatura fantástica. Essa é uma leitura possível quando se consideram isoladamente certos acontecimentos surreais de suas narrativas, mas preferimos não tomá-la como foco do nosso trabalho. Aachamos importante falar do grotesco e do mistério como recursos estéticos, entre os vários outros que vimos apontando (espaço bipartido, tempo paralisado, discurso homogeneizante, ironia etc.), que expressam na forma o conflito de ideologias. Contudo, não consideramos produtivo aqui buscar analogia entre Veiga e autores de referência do gênero fantástico, como Hoffmann, Poe, Hawthorne etc., porque esses últimos tratam principalmente do sujeito moderno cindido. Em *A hora dos ruminantes*, sequer há uma modernidade estabelecida. A esfera de ação desse romance ainda é coletiva e tradicional, não individualizada.

Nesse sentido, há pesquisadores que questionam a adequação de se rotular a obra de Veiga como “literatura fantástica”. É o caso de Gregório Dantas, que, em sua dissertação de mestrado, opta pela nomenclatura “insólito”, por abranger também a parcela realista da prosa do autor. Numa narrativa como *A hora dos ruminantes*, embora haja um encaminhamento grotesco, estilo típico ao gênero fantástico, não ocorrem fatos sobrenaturais, isto é, que desafiem a lógica racional. Mesmo a ocupação dos bois sendo algo improvável, não ultrapassa os limites do real (é possível). A ausência de explicações decorre do próprio posicionamento do narrador, que não fornece informações além das que estão disponíveis aos habitantes de Manarairema.

Não se trata, portanto, do mesmo antagonismo que constituiu a narrativa fantástica do século XIX, em que eventos sobrenaturais irrompem na realidade racional estabelecendo uma dicotomia clara e contrastante: o bem racional e o mal sobrenatural. O questionamento na obra de Veiga não corresponde à hesitação do fantástico clássico (a que se refere Todorov em *Introdução à literatura fantástica*), no qual a prova de um universo elimina o outro, mas na percepção da realidade absurda, complexa, porque irremediavelmente dual, e a descoberta dessa dualidade

pode ser valorizada ou lamentada pela confirmação de que são inseparáveis. (DANTAS, 2002, p. 74).

Em *A hora dos ruminantes*, tal dualidade irresolvida se manifesta pela atmosfera de mistério que paira sobre o romance. O leitor chega ao desfecho da narrativa sabendo tão pouco quanto os personagens. Essa experiência de ignorância deve-se ao narrador, que, mesmo sendo onisciente, nega-nos explicações, promove apenas as dúvidas. Durante todo este capítulo, as perguntas que nos guiaram foram: que tipo de narrador é esse? Com qual ideologia ele se identifica? Notamos que ele reproduz o mesmo estilo discursivo dos personagens, mas não se revela como um deles. Além do mais, ele tece uma trama fragmentada, episódica, sem eleger um protagonista (quem chega mais próximo dessa função é o próprio espaço, Manarairema), o que nos permite identificá-lo com um modelo narrativo próprio do século XX – vamos chamá-lo de modernista, para não confundir com os romances dos séculos XVIII e XIX, também produzidos em contextos modernos, embora sem se apropriarem do termo conscientemente. Vejamos primeiro o que esse narrador não é, para depois concluir o que ele pode ser.

Refletindo sobre a obra de Nicolai Leskov, Walter Benjamin situa o ato de narrar como próprio da cultura oral, um meio de trocar experiências e disseminar sabedoria. O crítico elege a voz que narra o conto de fadas como o primeiro e verdadeiro narrador, pois “sabia dar um bom conselho, quando ele era difícil de obter, e oferecer ajuda, em caso de emergência. [...] O conto de fadas ensinou há muitos séculos à humanidade, e continua ensinando hoje às crianças, que o mais aconselhável é enfrentar as forças do mundo mítico com astúcia e arrogância” (BENJAMIN, 1985, p. 216). O curioso é que o romance de Veiga chega a dialogar com alguns elementos dos contos de fada e da sabedoria popular, fornecendo um contexto favorável a esse tipo de narrador, mas não é o que temos na prática. Por mais que retrate uma comunidade ligada a valores arcaicos, segue na contramão daquele tipo tradicional descrito por Walter Benjamin: o narrador de *A hora dos ruminantes* até indica a existência de algumas lições a serem aprendidas, mas a narrativa se resolve quase acidentalmente e sem aprendizado.

Por outro lado, quando Benjamin fala do romance burguês moderno em oposição à narrativa de raiz oral, ele descreve uma concepção de ficcionalização que também não condiz com *A hora dos ruminantes*: “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. [...] o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive” (BENJAMIN, 1985, p. 201). Na obra de Veiga, os conflitos de natureza psicológica sequer

estão em pauta, mas sim os concernentes à sobrevivência de um modo de organização coletiva. Benjamin ressalta ainda a importância da busca por informação precisa e abundante na sociedade moderna, e essa questão também não ocorre no nosso objeto de análise, que opta pela boataria, quando não pelo mistério absoluto.

É preciso tomar cuidado com a grande abrangência que o termo “romance moderno” pode apresentar. Benjamin o emprega de modo mais amplo, referindo-se ao gênero que ascende junto com a cultura burguesa, a partir do século XVIII. Outro uso possível é o que trata da prosa do século XX, também nomeados modernos ou modernistas, mas que já expressa uma crise do sujeito moderno, uma vez que “a fê renascentista na posição privilegiada do indivíduo desapareceu” (ROSENFELD, 2006, p. 97). Em oposição ao positivismo típico do século XIX, a literatura do século XX abandona a crença de que um sujeito conseguiria apreender sozinho o real em sua totalidade e assume a limitação de exprimir apenas uma ou poucas perspectivas entre as tantas existentes. Em decorrência dessa mudança de paradigma, novas técnicas narrativas teriam se desenvolvido, sendo uma delas o apagamento de uma voz autoral forte em favor do discurso indireto livre. Esse é o contexto de produção literária de José J. Veiga, que se aproxima desses valores estéticos, herdados pelo narrador de *A hora dos ruminantes*, por mais que esse trate de uma matéria sem vínculo aparente com essa conjuntura histórica.

Analisando a estrutura do romance do século XX, Rosenfeld destaca uma técnica que nos interessa mais de perto: a da simultaneidade. A trajetória de um protagonista deixa de ocupar o centro da trama, lugar esse que passa a ser preenchido pela vida coletiva num espaço geográfico amplo (uma cidade, por exemplo).

Os indivíduos - quase totalmente desindividualizados - são lançados no turbilhão de uma montagem caótica de monólogos interiores, notícias de jornal, estatísticas, cartazes de propaganda, informações políticas e meteorológicas, itinerários de bonde – montagem que reproduz, à maneira de rapidíssimos cortes cinematográficos, o redemoinho da vida metropolitana. O indivíduo dissolve-se na polifonia de vastos afrescos que tendem a abandonar por inteiro a ilusão óptica da perspectiva, já em si destruída pela simultaneidade dos acontecimentos, a qual substitui a cronologia. (ROSENFELD, 2006, pp. 95-96)

A visão do crítico dialoga com um contexto de crescente destaque das metrópoles nas produções artísticas do começo do século XX, de aceleração do tempo com a mecanização de atividades cotidianas, de massificação dos meios de comunicação e de consequente atomização dos indivíduos. Definitivamente, esse não é o cenário retratado por *A hora dos ruminantes* – nada aqui lembra a vida metropolitana, ao contrário: o espaço é interiorano,

quase rural, praticamente sem contato com o resto do mundo, a não ser pela passagem de cargueiros. Ainda assim, evocamos Rosenfeld, porque a forma de narrativa que ele descreve lembra bastante a adotada por Veiga, sobretudo o desenvolvimento de narrativas simultâneas, sem que uma delas assuma posição central. Esse romance revela-se ambíguo em mais este aspecto: o narrador se apropria de uma forma assim moderna para tratar de uma situação arcaica.

Antes de concluir nossa linha de raciocínio sobre o romance moderno, reforcemos o conceito daquilo que estamos nomeando de arcaico ou tradicional, já delineado no primeiro capítulo. Definimos primeiro pela via negativa: aquilo que não é moderno. Grosso modo, refere-se a uma sociedade pré-industrial cujo eixo de organização é local. Alguns desdobramentos disso são os ambientes sociais interligados (não há a divisão básica entre público e privado), a convivência de indivíduos que conhecem bem uns aos outros, as normas ditadas pela tradição e a comunicação predominantemente oral. Os habitantes de Manarairema pertencem a essa ordem tradicional. Os visitantes parecem, a princípio, aliar-se a uma ordem moderna, mas, quando se observa melhor, nota-se que eles também têm práticas arcaicas. A configuração mais moderna se apresentará na instância narrativa, lado a lado com arcaísmos. O narrador encontra uma forma de expressar as variadas vertentes sem aderir a nenhuma delas, pois mantém o afastamento irônico.

Em suma, o narrador de *A hora dos ruminantes* está em algum ponto intermediário entre as narrativas tradicionais descritas por Benjamin e o romance moderno analisado por Rosenfeld. Ele possui características dos dois gêneros, sem se identificar totalmente com nenhum deles. Do primeiro, herda a proximidade do foco narrativo com uma matéria arcaica (uma sociedade de caráter coletivo e organizada por valores pré-capitalistas), a representação do tempo descolada da história, as metáforas típicas de fábulas e o discurso proverbial. Possui em comum com o segundo a forma romance, o uso do português contemporâneo, a apresentação fragmentada dos núcleos de personagens, a ausência de uma conclusão moralizante. Ao unir modelos tão distintos, esse narrador traz para a estrutura do romance a experiência de transição incompleta vivenciada por Manarairema e também, por que não, por aquele Brasil da década de 1960 no qual o livro se engendrou. Não estamos afirmando que *A hora dos ruminantes* seja uma alegoria política, interpretação simplista que procuramos evitar, mas apontamos como Veiga capta o espírito de época e o traduz esteticamente. Ele chega a uma forma perpassada por vetores ideológicos tão distintos, complexa em sua aparente simplicidade.

CONCLUSÃO

Numa cidadezinha interiorana, o povo esperava ansioso por mercadorias que andavam escassas. Toicinho que era bom, nem sinal. Chegou foi matéria de outra espécie: primeiro vieram os homens, depois os cachorros, por fim, os bois. As três levas passaram, ficou apenas o estrume dos bichos. Os símbolos empregados em *A hora dos ruminantes* são férteis, pena que poucos se disponham a observá-los e aprender com eles, daí efeito disso sobre os pacatos personagens ser uma experiência coletiva superficial. Nesta dissertação, nós também realizamos três visitas a Manarairema, mas, em nossas incursões, não nos satisfizemos com o aparente e procuramos explicitar os pilares que sustentam a narrativa. No primeiro capítulo, discutimos o espaço; no segundo, o tempo; e no terceiro, o foco narrativo. Passados esses três momentos, é chegada a hora do balanço, o momento em que observamos o que conseguimos erigir e o que nos escapou.

Acreditamos que, em questão de hipótese inicial de trabalho, este trabalho não fuja muito àquilo que Agostinho Potenciano de SOUZA (1987, p. 4) já havia afirmado, há mais de vinte anos, em sua dissertação de mestrado: Veiga fez uma leitura crítica de seu tempo, criou um “sintagma narrativo particular” fundado sobre questões nacionais contemporâneas, atuando, portanto, como “um escritor que tem uma ‘consciência dilacerada do subdesenvolvimento’ e do advento do desenvolvimento”. Se tal enfoque já foi dado, então, por que voltarmos a ele? Primeiro, porque julgamos necessário manter vivo o debate em torno de uma obra tão original e, às vezes, tão negligenciada como é *A hora dos ruminantes*.

Em segundo lugar, mas não menos importante, a investigação de Souza opta por uma abordagem de conjunto sobre a prosa veigueana e isso não nos parecia suficiente para compreender o funcionamento desse romance em particular. Precisávamos testar aquela hipótese geral imergindo em níveis mais profundos da composição do texto literário e, assim, desdobrá-la em hipóteses secundárias – como a questão acerca dos vetores ideológicos, que se tornou nosso foco maior. O professor da UFG foi feliz em esboçar uma poética veigueana e compôs um ótimo guia para aqueles que pretendem se introduzir no universo desse autor. Cabe a críticos posteriores dar continuidade à pesquisa em níveis horizontal (estender a reflexão também para os livros publicados no período democrático) e vertical (esmiuçar cada uma de suas composições individualmente).

Optamos pela segunda modalidade. Relemos *A hora dos ruminantes* incontáveis vezes, deixamos que as questões do romance viessem à tona (ainda que não parecessem ter relação direta com nossas perguntas iniciais), testamos explicações possíveis, dispensamos

algumas respostas óbvias e, sobretudo, optamos por uma análise que não se afastasse do texto. Essa foi a prioridade desta dissertação, e esperamos que tal procedimento se converta numa contribuição concreta para a pesquisa sobre o autor goiano. Travamos um longo e exaustivo diálogo com um único texto por cerca de três anos, se considerarmos também o tempo de preparação do projeto de pesquisa. Nesse período, mesmo quando líamos outros livros de ficção, lá estava o romance de Veiga no horizonte: perguntávamos o que os demais tinham a ensinar (ou não) sobre nosso objeto de estudo. Para o leitor desta monografia talvez fique evidente nossa preocupação de tentar definir o que esse romance é, bem como o que ele não é. Em suma, almejamos a um trabalho de aproximação e de diferenciação com outras obras literárias a fim de se pensar o lugar de *A hora dos ruminantes* na literatura brasileira e também (por que não?) na literatura dita universal.

Nesse quesito, concluímos o seguinte: esse romance veigueano tem um substrato tipicamente brasileiro, sobretudo com relação à caracterização do espaço, dos personagens e do enredo. Esses três elementos aludem a um estágio de subdesenvolvimento e de dependência cultural (para usar duas expressões em voga na sociologia brasileira da segunda metade do século XX), o que, de certo modo, faz de Veiga um herdeiro dos temas da geração de 1930. Ao mesmo tempo, a matéria nacional ganha aspectos formais semelhantes aos de obras engendradas em outros países e que registram outros tipos de experiência com a modernidade. Isso permite situar nosso objeto de estudo dentro de um contexto maior, integrado a um sistema de produção literária mundial de seu tempo no quesito estético, embora tratando tematicamente de arranjos arcaicos. O papel desse escritor goiano não difere muito daquele desempenhado pelo Brasil e por outros países subdesenvolvidos dentro um sistema econômico global: “incorporados ao mercado mundial – ao mundo moderno – na qualidade de econômica e socialmente atrasados, de fornecedores de matéria prima e trabalho barato. A sua ligação ao novo se faz através, estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz em lugar de se extinguir” (SCHWARZ, 1978, p. 77).

Em nossas análises, apontamos e discutimos características como o grotesco, a coletivização e o anonimato de personagens, a distorção da representação do tempo cronológico, a presença da ironia num narrador que, no entanto, abstém-se de opinar explicitamente. Esses traços aproximam o primeiro romance de Veiga de certa vertente literária que representa a modernidade sob a estética do absurdo. No primeiro capítulo, fizemos uma comparação mais detida, ainda que bastante limitada, com *A peste*, de Albert Camus, mas se poderiam estabelecer novos e produtivos diálogos com obras de Franz Kafka,

Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mia Couto⁴¹ e outros autores cujas semelhanças são anunciadas por alguns trabalhos acadêmicos, mas pouco detalhadas pela maioria deles.

A primeira concepção deste projeto de pesquisa propunha uma leitura totalmente imanente de *A hora dos ruminantes*, a fim de valorizar na obra de Veiga os aspectos estéticos, a que poucos dedicam atenção. Porém, já nas primeiras abordagens do texto, concluímos que era impossível elaborar uma interpretação adequada da obra ignorando sua inserção numa sociedade e numa época determinadas. O próprio texto apontava para fora: uma cidadezinha sitiada; transformações repentinas e absurdas que privam os habitantes da liberdade mais básica; personagens provincianos deslumbrados com um sistema de valores importado; aceleração do ritmo de trabalho etc. Estava ali descrito o processo de modernização periférica, e ignorar isso seria empobrecer o romance. No fim, nos convencemos da pertinência de uma análise mais sociológica, todavia, insistimos em fazê-la sempre fundamentada no texto literário, da maneira como Candido ensina no célebre prefácio d' *A formação da literatura brasileira*: “Nada melhor que o aprofundamento, que presenciamos, do estudo da metáfora, das constantes estilísticas, do significado profundo da forma. Mas erigi-lo em critério básico é sintoma da incapacidade de ver o homem e as suas obras de maneira uma e total” (CANDIDO, 1964, p. 35).

Com relação à proposta inicial de pesquisa, resguardamos apenas a resistência em restringir o romance a uma alegoria da ditadura militar brasileira. Se Veiga constrói uma trama envolta de acentuado apagamento temporal – e esse aspecto foi bastante enfatizado por nós no segundo capítulo –, isso nos pareceu uma indicação explícita de que não se deve lê-lo como uma referência histórica específica, afinal, o processo de modernização vem de data mais antiga e continua em atuação sobre a organização social brasileira até a atualidade. Em outras palavras, o enredo de *A hora dos ruminantes* pode ser comparado também à ditadura militar, mas não apenas. A analogia caberia a outros períodos da história brasileira e até mesmo a quaisquer sociedades que tivessem vivenciado uma experiência de intervenção externa violenta. Essa ampla identificação é resultado da apropriação de recursos de fábulas na constituição do romance.

Foi assim que acreditamos ter atingido um ponto de equilíbrio neste trabalho de pesquisa: elaboramos uma explicação sociológica fundamentada em argumentos estéticos.

⁴¹ Sobre esse último, cf. REZENDE, Irene Severina. **O fantástico no contexto sócio-cultural do século XX**: José J. Veiga (Brasil) e Mia Couto (Moçambique). Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

Quando perguntamos inicialmente como se estruturava o jogo ideológico em *A hora dos ruminantes*, não tentamos explicar primeiro o Brasil para depois entender Manarairema, mas fizemos o contrário, partimos da observação da ficção. No estudo sobre o espaço, começamos constatando aquilo que tantos outros pesquisadores desse romance já haviam afirmado: existe uma bipartição entre a cidade e a tapera, sendo que cada qual segue um sistema de valores distinto. No entanto, não ficamos satisfeitos com essa análise, pois, se o esquema ideológico fosse composto de apenas dois vetores, teríamos um modelo quase maniqueísta e isso não daria conta da complexidade da trama. Afinal, Manarairema já estava em crise antes da vinda dos homens (sofria com a carestia) e, mesmo que esses fossem a fonte de todos os males, tampouco os nativos poderiam ser considerados heróis ou mártires. Num cenário em que os personagens despertam pouca empatia, o que mantém o interesse do leitor no conflito? É o mistério, principal elemento mediador entre a ação e a narração. E o principal instaurador do mistério, além dos forasteiros, é o próprio narrador.

O foco narrativo se tornou, então, o alvo de nossa terceira investigação. Que personagem é esse que possui autonomia para ironizar visitantes e nativos, mas mantendo uma proximidade maior com os últimos e não revelando ao leitor nada que fuja ao conhecimento desses? Trata-se de alguém que olha muito e explica pouco, característica essa também própria aos manaraienses. De fato, o narrador conhece bem o sistema daquela cidadezinha, mas não se insere nele explicitamente nem o defende – embora, eventualmente, o represente de modo poético e simpático. Noutros momentos, o nível de afastamento é tão acentuado, que a narração parece pertencer a um tempo mítico, relatando fatos distantes no espaço e no tempo. Esses são os motivos que nos levam a considerar o narrador uma terceira perspectiva, e não parte das outras duas já apresentadas.

Localizado o terceiro vetor, faltava refletir sobre o papel dele no jogo ideológico do romance. Uma função primordial é a de mediar o contato entre os outros dois grupos. Essa posição intermediária do narrador permite olhar para os dois extremos com algum nível de descolamento: com relação aos nativos, não tão distante, pois consegue traçar um retrato detalhado deles; já dos homens, quase tão recuado quanto os próprios manaraienses, já que faz uma descrição generalista e pouco esclarecedora.

Essa terceira posição, que não é a primeira nem a segunda, mas que se comunica com ambas (ainda que em diferentes graus), assemelha-se ao papel ambíguo da intelectualidade brasileira naqueles anos 1960 em que *A hora dos ruminantes* foi escrito e publicado. Explico melhor: em tempos de fogo e ferro, quem tinha olhos para ver e cabeça para pensar percebia que o projeto modernizador do governo era artificial e pouco vantajoso para a população, mas

também estava ciente de que o Brasil já não poderia escapar às imposições do sistema econômico global. Essas mesmas cabeças pensantes não negaram os arcaísmos de nossa cultura, tampouco os idealizaram ou cultuaram.

Em épocas de transformações tão marcantes – já não estamos nos referindo apenas ao golpe de 1964, mas a qualquer ameaça contra sistemas de valores vigentes –, seria ingênuo se trancar dentro de casa e achar que é possível parar o tempo; por outro lado, também não seria prudente atirar sob os cascos destrutivos da modernidade toda uma tradição. Qual é a postura desejável, então? O romance de Veiga não prescreve nada, é por isso que afirmamos na introdução que a resistência aqui se dá mais no plano estético do que no temático. Numa situação dominada por extremos e absurdos, o narrador representa aquele indivíduo que mantém a independência crítica, sem, no entanto, calar sobre os sofrimentos dos compatriotas. Por mais que ele discorde do modo como a maioria lida com o problema, não deixa de lamentar a catástrofe subsequente. Agora, qual é a lição a ser aprendida? Isso não é explicitado ao leitor, dado que não já não estamos mais num mundo de fábulas – portanto, cada um precisa lidar sozinho com a liberdade que o romance oferece.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973.
- _____. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- _____. **Sentimento do mundo**. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.
- AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de estética e de literatura**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 2010.
- _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1993.
- BATALHA, Maria Cristina. O grotesco entre o informe e o disforme, um possível sentido. In: **Itinerários**. Araraquara, n. 27, jul/dez 2008, pp.183-192.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERGAMO, Edvaldo. Entre a capitulação e a resistência: *A hora dos ruminantes*, de José J. Veiga. In: BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. (orgs.). **Teoria e prática da crítica literária dialética**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.
- BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.
- BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. São Paulo: Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008.
- BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BRAIT, Beth. **A ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- BRANDÃO, Luís Alberto. Espaços literários e suas expansões. In: **Revista Aletria**. Vol. 15, janeiro/junho de 2007.
- CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Matoso. O discurso indireto livre em Machado de Assis. In: **Machado de Assis em linha**. Rio de Janeiro, n. 6, dez 2010, pp. 1-14.
- CAMILO, Vagner. A cartografia lírico-social de Sentimento do mundo. In: **Revista USP**. São Paulo, n. 53, mar-mai/2002, pp. 64-75.
- CAMUS, Albert. **A peste**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. Entre campo e cidade. In: _____. **Tese e antítese**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

_____. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 1º Volume. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964.

_____. O mundo-provérbio. In: _____. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CASTAGNINO, Raúl H. **Tempo e expressão literária**. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Moraes, 1984.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura infantil**: história, teoria e análise: das origens orientais ao Brasil de hoje. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1981.

COELHO, Teixeira. **Moderno Pós Moderno**: modos & versões. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

DACANAL, J. H. **Ensaio escolhidos**: literatura, história e cultura. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002.

DANTAS, Gregório. **O insólito na ficção de José J. Veiga**. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 2002.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente**: 1300-1800: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil**: ensaios de interpretação sociológica. São Paulo: Globo, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI**: dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GIL, Fernando Cerisara. **O romance da urbanização**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MENDILOW, Adam Abraham. **O tempo e o romance**. Porto Alegre: Globo, 1972.

MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MIYAZAKI, Tieko Yamaguchi. **José J. Veiga: de Platiplanta a Torvelinho**. São Paulo: Atual, 1988.

NASCIMENTO, Juliano Carrupt do. *A hora dos ruminantes e o insólito como estrutura narrativa*. In: Flavio García (org.). **III painel reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional: o insólito na literatura e no cinema - comunicações**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

PAZ, Octavio. **La búsqueda del presente**. Disponível em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html>. Acesso em: 08/09/2013.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

RÖHRIG, Adriana. Os dilemas do homem moderno em *A hora dos ruminantes* de J. J. Veiga. In: **Literatura e autoritarismo**. Santa Maria, vol. 1, n. 18, 2012.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (et al.). **O personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

RUSSELL, Bertrand. **A autoridade e o indivíduo**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SOUZA, Agostinho Potenciano de. **Um olhar crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J. Veiga**. Dissertação de Mestrado. Unicamp: Campinas, 1987.

SUCCI, Thais Marini. **Os provérbios relativos aos sete pecados capitais**. Dissertação de mestrado. São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista, 2006.

TADIÉ, Jean-Yves. **Le roman au XXe. Siècle**. Paris: Pierre Belfond, 1990.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TURCHI, Maria Zaira. As fronteiras do conto de José J. Veiga. In: **Ciências & Letras**. Porto Alegre, n. 34, jul/dez 2003, p. 93-104.

VARGAS, Francisco. Um construtor de fábulas: entrevista com José J. Veiga. In: **Revista Veja**. Edição 734, 29/09/1982. p. 3-6.

VEIGA, José J. **A hora dos ruminantes**. São Paulo: Difel, 1983.

_____. **Literatura comentada**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. **Os cavaleiros de Platilante**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. **Os pecados da tribo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. **Torvelinho dia e noite**. São Paulo: Difel, 1985.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.